



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Marvin Dau**

**Grenzen des linearen  
Fernsehens**

**Narrativ komplexe Serien  
im Kontext neuer  
Ausstrahlungsmöglichkeiten**

**2014**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Grenzen des linearen Fernsehens**

### **Narrativ komplexe Serien im Kontext neuer Ausstrahlungsmöglichkeiten**

Autor/in:  
**Herr Marvin Dau**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF09s1-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**Ulrike Dobelstein-Lütke**

Einreichung:  
Hamburg, den 21.01.2014

# **BACHELOR THESIS**

---

## **Boundaries of Linear Television Narrative complexity in the Context of New Broadcasting Possibilities**

author:

**Mr. Marvin Dau**

course of studies:

**Film and Television**

seminar group:

**FF09s1-B**

first examiner:

**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**Ulrike Dobelstein-Lüthe**

Submission:

Hamburg, 21.01.2014

**Bibliografische Angaben**

Dau, Marvin

Grenzen des linearen Fernsehens  
Narrativ komplexe Serien im Kontext neuer Ausstrahlungsmöglichkeiten

Boundaries of Linear Television  
Narrative complexity in the Context of New Broadcasting Possibilities.

87 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

**Abstract**

Komplexe amerikanische Dramaserien haben sich zu einem Kulturgut entwickelt, werden aber zunehmend außerhalb des klassischen Fernsehens rezipiert. Entsprechen die komplexen Erzählformen überhaupt noch den Konventionen des seriellen Erzählens im Fernsehen? Der amerikanische Video-on-Demand Anbieter *Netflix* veröffentlicht Anfang 2013 alle 13 Episoden seines Polit-Dramas *HOUSE OF CARDS* auf einen Schlag und revolutioniert damit die Regeln klassischer Ausstrahlung. Wo liegen die erzählerischen Grenzen des klassischen Fernsehens?

Und welche Möglichkeiten ergeben sich für das serielle Erzählen, im Kontext neuer Produktions- und Ausstrahlungsmöglichkeiten im Video-on-Demand Bereich?

## **Vorwort**

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Fertigstellung der Bachelor-Arbeit unterstützt haben. Besonderer Dank gilt hierbei meinem Erstprüfer Prof. Dr. Detlef Gwosc und meiner Zweitprüferin Ulrike Dobelstein-Lüthe, die mir bei Fragen, auch in der Weihnachtszeit, stets zur Seite standen.

Ebenfalls erwähnt werden soll, dass aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf eine geschlechtsspezifische Sprachform verzichtet wird. Mit Rezipient, Zuschauer, Nutzer usw. sind Frauen und Männer gleichermaßen gemeint.

Hamburg, Januar 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis.....</b>	<b>V</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1    Aufbau der Arbeit.....	2
1.2    Netflix.....	3
1.3    Die Serie HOUSE OF CARDS.....	4
<b>2    Die Entstehung der amerikanischen Qualitäts-Serie .....</b>	<b>5</b>
2.1    Liberalisierung des amerikanischen Fernsehmarktes .....	6
2.1.1    Network era .....	6
2.1.2    Multi-Chanel-era.....	6
2.1.3    convergence era.....	7
2.2    Vom Massenpublikum zum Nischenpublikum .....	8
2.3    Quotenmessung in Amerika .....	11
<b>3    Von der Soap zum komplexen Drama.....</b>	<b>14</b>
3.1    Genre.....	15
3.2    Erzählstruktur.....	17
3.3    Vom klassischen Drama zu komplexen Strukturen .....	18
3.4    Genre-Hybrid .....	22
3.4.1    Serien mit abgeschlossener Handlung (Series) .....	23
3.4.2    Serien mit fortlaufender Handlung (Serials) .....	24
3.5    Serialitätsgrad.....	26
3.6    Narrative Komplexität .....	28
3.6.1    Sex und Gewalt – HBO „It`s not TV it`s HBO“ .....	30
3.6.2    Komplexität der Figuren – Von Helden zu Antihelden.....	31
3.6.3    Die komplexe Serie als Roman der Neuzeit.....	32
<b>4    Rezeption von Serien .....</b>	<b>35</b>
4.1    Rezeption im linearen Fernsehen.....	35
4.2    Rezeption auf DVD/Blue Ray .....	36
4.3    Rezeption Video-on-Demand .....	40
4.4    Rezeption auf illegalen Streaming-Seiten und Tauschbörsen.....	43
4.5    Veränderte Sehgewohnheiten .....	45

---

<b>5</b>	<b>Qualität und Quote, komplexe Serien im deutschen Fernsehen.....</b>	<b>47</b>
5.1	Serien im deutschen TV-Programm .....	47
5.2	Erfolge und Misserfolge .....	48
5.3	Weiterentwicklung der Quotenmessung .....	51
<b>6</b>	<b>Sequenzanalyse HOUSE OF CARDS .....</b>	<b>53</b>
6.1	Methode und Zielsetzung .....	53
6.2	Sequenzanalyse Episode 01 .....	54
6.3	Zusammenfassung der Ergebnisse .....	64
<b>7</b>	<b>Fazit und Ausblick .....</b>	<b>65</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>VIII</b>
	<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>XIV</b>

# Abbildungsverzeichnis

Abbildung 01 Werbeplakat HOUSE OF CARDS- Kevin Speacy.....	5
Abbildung 02: Genremerkmal, Quelle: Eschke/Bohne 2010, 92.....	17
Abbildung 03: Freytags Pyramide, Quelle: Müller/Wess 1999, 181.....	20
Abbildung 04: Klassische Episodenstruktur nach Himmelstein. Himmelstein 1994, 202.....	21
Abbildung 05: Siebenaktschema, Douglas 2008, 88.....	22
Abbildung 06: Serie mit abgeschlossener Handlung, Piepiorka 2011, 79.....	24
Abbildung 07: Serie mit fortlaufender Handlung, Piepiorka 2011, 79.....	25
Abbildung 08: Serialitätsgrad, Bock 2012, 38.....	27
Abbildung 09: Darstellung narrativ Komplexe Serie, Piepiorka 2011, 79.....	29
Abbildung 10: Umsätze mit den einzelnen Formaten im deutschen, Videomarkt 2000 bis 2012.....	39
Abbildung 11: Relation von Serialitätsgrad und DVD/ Internetnutzung. Bock, 2012, 213.....	40
Abbildung 12: (Erwartete) Entwicklung der VoD-Umsätze in Deutschland 2004 bis 2017.....	42



## **Begriffserklärung**

### **1. Binge-watching:**

Vom englischen „Binge“ (ugs: „sich vollstopfen“).

Bezeichnet das exzessive konsumieren vieler Folgen einer Serie am Stück.

### **2. Downloads:**

Der Prozess des Herunterladens von Daten aus dem Internet.

### **3. Narrativ:**

Narrativ: lateinisch *narrare* erzählen.

### **4. Network:**

Ein Fernsehnetwork ist verantwortlich für Produktion und Distribution von Inhalten.

Die wichtigsten Networks in den USA sind: ABC, CBS und NBC

### **5. Online-Only-Serie:**

Eine Serie die primär für die Ausstrahlung im Internet konzipiert ist.

### **6. Rewatchability:**

Hierbei handelt es sich um ein Qualitätsmerkmal. Es beschreibt

den Willen eine Folge mehrmals gucken zu können ohne dass Langeweile auftritt.

### **7. Streaming-Seiten:**

Internetseiten auf denen es legale oder illegale Streamingangebote gibt.

### **8. Subscription:**

Abonnement

### **9. Televisualität:**

Eine Konzentration auf eine visuell hochwertigere Gestaltung von

Fernsehinhalten.

### **10. Torrent:**

Eine Variante des Filesharings. Wird viel zur illegalen Verbreitung von Filmen und Musik genutzt.

### **11. Video-on-Demand:**

Bezeichnet die Möglichkeit Videoinhalte per Anfrage von einem Internetanbieter herunterzuladen oder zu Streamen.

### **12. Online-Only-Serie:**

Eine Serie die primär für die Ausstrahlung im Internet konzipiert ist.

## Einleitung

Liest man regelmäßig das Feuilleton einer deutschen Zeitung, wird man immer häufiger mit Lobesgesängen der Kritiker auf amerikanische Qualitäts-Serien konfrontiert. Hochwertige US-Serien wie *THE WIRE*, *THE SOPRANOS* oder *BREAKING BAD* haben der TV-Serie dazu verholfen, ein Kulturgut zu sein. In den letzten zwanzig Jahren hat sich im amerikanischen Fernsehen ein neuer Qualitäts-Anspruch für serielle Formate entwickelt. Die US-Serien bedienen sich zunehmend komplexer Erzählstrukturen und erzählen episodенübergreifende Geschichten. Zurückzuführen ist diese Entwicklung auf einen fortwährenden Qualitäts-Wettstreit zwischen amerikanischen Networks und Pay-TV-Anbietern. Um mehr Kunden an ihr Programm zu binden, entschieden Pay-TV-Sender wie *HBO* sich dazu, neben Spielfilmen und Sport auch hochwertige Serien als Programmhightlight anzubieten.

Der Video-on-Demand-Anbieter Netflix setzt auch auf diese Strategie und produziert Serien, die nicht primär im Fernsehen, sondern auf der eigenen Video-on-Demand-Plattform angeboten werden.

*„The audience wants the control. They want the freedom. If they want to binge [...] let them binge. [...] Through this new form of distribution we have demonstrated that we have learned the lesson, the music industry didn't learn: Give people what they want, when they want it, in the form they want it in, at a reasonable price and they'll more likely pay for it rather than steal it.”<sup>1</sup>*

Heutzutage sehen Video-on-Demand-Anbieter zunehmend das Potenzial, sich durch Eigenproduktionen zu profilieren. Branchen-Primus Netflix veröffentlichte 2013 die Serie *HOUSE OF CARDS*. Das Besondere ist, dass Netflix die Serie nicht wöchentlich anbietet, sondern die gesamte Staffel auf einmal zur Verfügung stellt. Der Zuschauer hat die freie Wahl, wie viele Episoden er sich ansehen will. Damit ging der Online-Dienst auf die veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer ein. Bei Netflix kann der Nutzer entscheiden, wann und wie viele Episoden er sich gerne ansehen möchte. Durch diese Veränderung ist die Serie von den für das klassische Fernsehen geltenden Regeln befreit.

Anhand der Netflix-Serie *HOUSE OF CARDS* soll untersucht werden, wie sich die neuen Rezeptionsmöglichkeiten auf das serielle Erzählen auswirken. Die Entwicklung der amerikanischen Qualitätsserie war immer an die technische Entwicklung des Fern-

---

<sup>1</sup> Serien wie *THE SOPRANOS* oder *BREAKING BAD* erreichen bei ihrer Erstausstrahlung nur selten eine Quote über 3 Mio. Zuschauer, was bei der Größe des amerikanischen TV-Marktes nur ein Nischenpublikum ist. Quelle: [http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user\\_upload/Professoren/](http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/)

sehens gebunden. Der wachsende Video-on-Demand-Markt bietet dem Rezipienten die technische Grundlage, komplexe Serien zusammenhängend zu rezipieren, frei von Werbeunterbrechungen und der wöchentlichen Sendefrequenz des Fernsehens. Solche Distributionsmodelle könnten die Regeln, die sich in den letzten 50 Jahren für das serielle Erzählen im TV etabliert haben, neu definieren.

Diese Arbeit soll die narrativen Konventionen komplexer Dramaserien im Fernsehen definieren und die Grenzen komplexer Narration im Kontext linearer Ausstrahlung beschreiben. Welche erzählerischen Möglichkeiten ergeben sich, wenn eine Serie nicht mehr primär im Fernsehen ausgestrahlt wird? Viele der von Kritikern hochgelobten Qualitäts-Serien erreichen auch im amerikanischen Fernsehen nur ein Nischenpublikum<sup>2</sup>, sind aber wirtschaftlich erfolgreich, weil sie ihre Zuschauer auf anderen Wegen finden. Besteht ein Zusammenhang zwischen komplexen seriellen Inhalten und einer geringen Rezeptionsmotivation im linearen Fernsehen?

Wie Netflix mit der Serie *HOUSE OF CARDS* unter Beweis stellt, können Serien auch unabhängig vom Fernsehen und seinen Konventionen entstehen. Das bringt Freiheiten in der Erzählstruktur mit sich, die dem seriellen Erzählen im Fernsehen bislang verwehrt blieben. Diese Zusammenhänge sollen im Folgenden erklärt werden.

## 1.1 Aufbau der Arbeit

Um eine Grundlage für die Untersuchung zu schaffen, wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit die Entstehung komplexer Serien im Kontext der amerikanischen Fernsehgeschichte beschrieben. Die Bedingungen, die zur Entstehung narrativ komplexer Formate geführt haben, werden in kürze dargelegt.

Im dritten Teil wird der auf Jason Mittell zurückzuführende Begriff „Narrative Komplexität“ und seine Entstehung im Kontext der verschiedenen Genre-Elementen erklärt. Im Anschluss soll die Rezeption von Serien differenziert betrachtet werden. Die Frage, welche Unterschiede es zwischen der Rezeption im klassischen Fernsehen auf DVD und im Internet gibt, wird in diesem Teil der Arbeit beantwortet werden.

---

<sup>2</sup> Serien wie *THE SOPRANOS* oder *BREAKING BAD* erreichen bei ihrer Erstaussstrahlung nur selten eine Quote über 3 Mio. Zuschauer, was bei der Größe des amerikanischen TV-Marktes nur ein Nischenpublikum ist. Quelle: [http://www.unisaarland.de/fileadmin/user\\_upload/Professoren/fr41\\_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal\\_02-2013/jsntv\\_002\\_022013full.pdf](http://www.unisaarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/fr41_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal_02-2013/jsntv_002_022013full.pdf)

In Teil fünf wird die komplexe Serie im deutschen Fernsehprogramm betrachtet. Der Zusammenhang zwischen komplexen Erzählstrukturen und einer geringen Rezeptionsmotivation im klassischen TV wird näher untersucht.

Teil sechs beschreibt die Erzählstruktur der Serie *HOUSE OF CARDS* mithilfe einer Sequenzanalyse. Die Ergebnisse der Sequenzanalyse werden in 6.3 zusammengefasst.

Im letzten Teil der Arbeit werden alle Ergebnisse in einem Fazit zusammengefasst. Im Anschluss erfolgt ein Ausblick, wie sich narrativ komplexe Formate im Kontext der neuen Ausstrahlungsmöglichkeiten entwickeln werden.

## 1.2 Netflix

Netflix wurde 1997 in Kalifornien als Online-Videothek gegründet; das Unternehmen verschickte DVDs und Blue Rays per Post an seine Kunden. 2007, zehn Jahre nach der Gründung, stellte Netflix sein Geschäftsmodell um und etablierte sich zunehmend als führender Online-Streaming-Dienst für Video-on-Demand-Inhalte. 2013 folgte Netflix dem Beispiel der amerikanischen Kabelsender und begann neben Spielfilmen und Serien auch eigenproduzierte Inhalte anzubieten. Die Strategie für die Zukunft formuliert Netflix wie folgt:

*„Das Ziel ist, schneller zu HBO zu werden, als HBO sich in uns verwandeln kann.“<sup>3</sup>*

Für ca. acht Dollar im Monat bietet Netflix seinen Kunden an, alle Inhalte des Anbieters zu einem beliebigen Zeitpunkt zu sehen, im Gegensatz zum Fernsehen ohne Werbung und festgelegte Sendezeiten. In den USA hat Netflix über 30 Mio. Kunden und will diese Zahl durch seine erste Eigenproduktion im Bereich Drama weiter ausbauen. Die Academy of Television Arts & Science stellte sich auf diese neuen Umstände in der Medien-Branche ein und veränderte ihre Richtlinien für die Definition von Fernsehen. 2008 erweiterte die Academy of Television Arts & Science die Definition von Fernsehen. Seitdem ist auch das Internet als regulärer Übertragungsweg anerkannt. Bei den Emmy's wurden 2013 das erste Mal auch in Hauptkategorien zwei Serien nominiert, die nicht im Fernsehen, sondern primär über das Internet zu sehen waren. Die Netflix-

---

<sup>3</sup> <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehserie-house-of-cards-der-haifisch-liebt-das-blut-12655049-p2.html>

Produktion *HOUSE OF CARDS* wurde erstmals für den Emmy als beste Serie nominiert. Auch wenn die Serie nicht als beste Serie ausgezeichnet wurde, gingen aus 14 Nominierungen vier Preise hervor.

### 1.3 Die Serie *HOUSE OF CARDS*



Abbildung 2 Werbeplakat *HOUSE OF CARDS*- Kevin Spacey

In *HOUSE OF CARDS* geht es um den Politiker Francis Underwood. In seiner Partei übt er die Funktion aus, die Abgeordneten bei Abstimmungen auf Parteilinie zu halten (*Majority Whip*). Als Francis den langversprochenen Posten als Außenminister nicht bekommt, will er sich an den verantwortlichen politischen Gegnern rächen. Mit der Hilfe seiner Frau Claire Underwood und der jungen Journalistin Zoe Barnes versucht Frank, seinen schonungslosen Racheplan durchzusetzen. Für das fundierte Hintergrundwissen politischer Abläufe ist Autor und Dramatiker Beau Willimon verantwortlich, der schon für die Senatskampagne von Hillary Clinton und die Präsidentschaftskampagne von Howard Dean gearbeitet hat. Als Vorlage diente die gleichnamige BBC-Serie aus dem Jahr 1990, basierend auf dem Roman „Ein Kartenhaus“ des ehemaligen Thatcher- Mitarbeiters Michael Dobbs. Mit der Serie *HOUSE OF CARDS* über die Machenschaften des demokratischen Abgeordneten Francis Underwood, gespielt von Oscarpreisträger Kevin Spacey, gelang Netflix eine komplexe Serie, die sich inhaltlich und ästhetisch nicht hinter den Qualitäts-Serien der amerikanischen Pay-TV-Sender zu verstecken braucht. Unter der Regie von David Fincher (*FIGHT CLUB*, *THE SOCIAL NETWORK*) entstanden gleich zwei Staffeln der Serie mit einem Budget von ca. 100 Mio. Dollar.

## 2 Die Entstehung der amerikanischen Qualitäts-Serie

Die Entstehung der amerikanischen Qualitäts-Serie ist nur im Kontext der Geschichte des US-amerikanischen Fernsehens zu verstehen. Dazu wird im folgenden Kapitel die Geschichte des amerikanischen Fernsehens in Kürze zusammengefasst. Dabei spielt die Liberalisierung des Marktes eine zentrale Rolle. Die Vormachtstellung der amerikanischen Networks auf dem TV-Markt wurde bis in die 1970er-Jahre durch rechtliche Beschränkungen aufrechterhalten. Nachdem diese Beschränkungen durch eine Klage des Kabelsenders HBO aufgehoben worden waren<sup>4</sup>, steuerte das US-Fernsehen auf eine fortlaufende Zeit der Innovation zu. Nach Jason Mittell lässt sich die Entwicklung des Fernsehens von seiner Entstehung bis heute in drei Phasen einteilen. Die *Network era*, die *Multi-Chanel-era* und die *Convergence era* (vgl. Mittell 2009, S. 11f.).

Aus den Seriellen Soap Operas, die ihren Ursprung im Radio der 1930er-Jahre hatten, entstanden immer ausgefeiltere Erzählstrukturen und eine Vielzahl von Genres. Durch die Liberalisierung des amerikanischen Fernsehmarktes, der bis dahin von den drei großen Networks ABC, CBS und NBC dominiert wurde, brachte die neue Konkurrenzsituation der Multi-Chanel-Ära komplexere Formate hervor. Die Entstehung der amerikanischen Qualitätsserien lässt sich zeitlich in den 1980er-Jahren festmachen. 1981 produzierte NBC *HILL STREET BLUES* (1981-1987 NBC vgl. McCabe/Akass 2007, S. 11); die Serie gilt als erste Fernsehserie mit einer komplexen Erzählstruktur. Serien wie *TWIN PEAKS* (1990-1991, ABC), *Oz* (1997-2003, HBO)<sup>5</sup>, *THE SOPRANOS* (1997-2006, HBO)<sup>6</sup> und *THE WIRE* (2002-2008) setzten diesen Trend fort. Im Kontext qualitativer Fernsehunterhaltung wird im aktuellen Feuilleton oft von einem neuen goldenen Zeitalter des Fernsehens gesprochen. Dieser auf Robert Thompson zurückzuführende Begriff soll im Folgenden in die von Mittell beschriebenen Epochen einbezogen werden.

---

<sup>4</sup> Der Pay-TV-Sender Home Box Office (HBO) klagte 1977 gegen die „Cabel Rules“ zur Einschränkung des Kabelfernsehens der FCC (Federal Communications Commission) von 1972 und bekam vor Gericht Recht. Dieses Urteil ermöglichte eine zunehmende Expansion des Kabelfernsehens in Amerika.

<sup>5</sup> Die Serie gilt als die erste der „Quality TV“-Serien von HBO; sie wurde von Tom Fontana geschrieben und thematisiert das Leben in einem Hochsicherheitsgefängnis. Die deutschsprachige Erstausstrahlung soll im Herbst 2013 beim Pay-TV-Sender Sky Atlantic HD erfolgen.

<sup>6</sup> *THE SOPRANOS*, ist eine US-amerikanische Fernsehserie über das Leben einer italo-amerikanischen Mafiafamilie. Die Serie gewann 21 Emmys und wurde von der Writer Guild of America auf Platz 1 der *101 Best Written TV Series* gewählt.

## 2.1 Liberalisierung des amerikanischen Fernsehmarktes

### 2.1.1 Network era

Die Network Ära ist zeitlich von 1940 bis Mitte der 1980er-Jahre einzuordnen. In diesem Zeitraum wurde das Fernsehen von den drei großen Networks *ABC*, *CBS* und *NBC*<sup>7</sup> dominiert. Das Fernsehen befand sich in seiner Startphase und war als junges Medium eine Innovation. Der Rezipient war durch das neue Medium fasziniert und das Fernsehen entwickelte sich zum Massenmedium. Das Programm der Sender richtete sich an Menschen aller Altersgruppen und sozialer Milieus. Robert Thompson beschreibt die 1950er-Jahre als das erste *golden age of TV*<sup>8</sup>. Das erste goldene Zeitalter des Fernsehens war geprägt durch Innovation. Als relativ neues Medium war ein Ort für Experimente; Fernsehreihen wie Alfred *HITCHKOCK PRESENTS* waren neuartig und versprachen eine strahlende Zukunft. Die Sender richteten sich als Massenmedium an alle demographischen Gruppen, und bei der Entwicklung der Formate galt das Motto: *One size fits all*.

### 2.1.2 Multi-Chanel-era

Mit der Multi-Chanel-era begann Ende der 1980er-Jahre und war durch technische und rechtliche Veränderung geprägt. Bis Anfang der 1990er-Jahre verboten die *Fin-Syn Rules*<sup>9</sup> den Networks, Programm zu senden, wenn sie finanziell an der Produktionsfirma beteiligt waren. Durch diese Regelung sollte eine Monopolisierung des Marktes unterbunden werden. Nach der Auflösung der Fin-Syn Rules Anfang der 1990er-Jahre bildeten sich Konglomerate durch alle Sektoren der Medienindustrie. Als die fünf großen Konglomerate sind Viacom (*CBS*, *UPN*), General Electric (*NBC*), News Corporation (*FOX*) und Disney (*ABC*) zu nennen. Die Networks und ihre Tochterfirmen waren für Produktion, Distribution und Ausstrahlung verantwortlich. Daraus folgende Synergien

---

<sup>7</sup> Auch „*Big Three*“ genannt.

<sup>8</sup> Robert Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues To ER*. 1996 S:21

<sup>9</sup> The FCC sought to prevent the Big Three television networks from monopolizing the broadcast landscape by preventing them from owning any of the programming that they aired in primetime.[1] The rules also prohibited networks from airing syndicated programming they had a financial stake in. {...} In 1983, the FCC had received demands from producers to end the fin-syn rules. In 1991 these had officially materialized, and in 1995 the FCC eliminated the rules. After the rules were eliminated, networks began populating their schedules with new shows purchased from studios owned by the network.

Quelle: [http://en.wikipedia.org/wiki/Financial\\_Interest\\_and\\_Syndication\\_Rules](http://en.wikipedia.org/wiki/Financial_Interest_and_Syndication_Rules)

konnten die Gewinne der Mutterkonzerne um ein Vielfaches steigern. Bedingt durch die Digitalisierung der Fernsehgeräte und Kanäle konnte sich das Kabel- und Satelliten-Fernsehen entwickeln. Durch das Aufkommen einer neuen Technologie entstand eine neue Konkurrenz-Situation. Das Kabel- und Satelliten-Fernsehen ermöglichte dem Zuschauer Zugang zu immer mehr Sendern. Das Massenpublikum wurde zu einem demographisch definierten Publikum. Die Strategie der Kanäle richtete sich zunehmend darauf aus, ein enges Marktsegment anzusprechen. Zuschauer durch mehr Qualität an sich zu binden ist eine Folge. Das Nischenpublikum erlangte immer größere Bedeutung. Aus Elementen der Soap Operas wie *DALLAS* (1978) und *DYNASTY* (1981) entstanden komplexere Serien wie *HILL STREET BLUES* (1981-1987).<sup>10</sup> Durch ihre für diese Zeit revolutionäre Erzählstruktur verhalf sie NBC zu dem Ruf eines Qualitätssenders, wodurch sich NBC von den Marktteilnehmern abheben konnte. Durch die Quantität des Angebots entstand ein qualitativ hochwertiges Fernsehen, auch *must See TV* oder *Quality TV* genannt. In dieser Zeit sieht Robert Thompson das zweite goldene Zeitalter des amerikanischen Fernsehens. Serien wie *HILL STREET BLUES* und *ST. ELSEWHERE* veränderten die Regeln des TV-Dramas, indem sie mit fortlaufender Handlung arbeiteten und Handlungsstränge sich über mehrere Episoden erstreckten<sup>11</sup>.

Als weitere technische Einflüsse sind auch die Fernbedienung und VCR<sup>12</sup> anzuführen. Die Fernbedienung erleichterte es dem Zuschauer, bequem zwischen den vielen Sendern zu wechseln. Durch VCR kann das TV-Programm auch zu einem beliebigen Zeitpunkt nach der Ausstrahlung rezipiert werden; dies ermöglichte es dem Zuschauer, freier in der Rezeption des Fernsehens zu sein.

### 2.1.3 convergence era<sup>13</sup>

In dieser Ära ist das Fernsehen eins von vielen Unterhaltungs-Medien. Spielekonsolen und das Internet sind die Wachstumsmärkte dieser Zeit. Das Fernsehen muss sich nicht mehr nur der internen Konkurrenz durch die anderen Sender stellen, sondern die Nutzungszeit mit den neuen Medien teilen. Der Rezipient hat die Qual der Wahl, mannigfaltige Alternativen zum Fernsehen entstehen und werden parallel zum klassischen TV rezipiert.

---

<sup>10</sup> vgl. Christine Piepiorka, *Lost in Narration*, 2011 S.16

<sup>11</sup> vgl. Robert Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues To ER* 1996 S.38

<sup>12</sup> VCR: Video Cassette Recording

<sup>13</sup> Konvergenz bezeichnet in diesem Fall das „Verschmelzen“ unterschiedlicher Technologien, wie z. B. Fernsehen und Internet. Die Möglichkeit, Inhalte aus dem Fernsehen in einer Mediathek im Internet zu speichern und abzurufen, ist eine Folge.



Um den Zuschauer dauerhaft an einen Sender zu binden, setzt das Fernsehen zunehmend auf eine fest definierte Senderidentität, um so die größtmögliche Zuschauerloyalität zu erreichen.

Jason Mittells Beschreibung der Konvergenz-Ära reicht bis in das Jahr 2009. Im Folgenden sollen die Entwicklungen der letzten Jahre kurz erläutert werden. Die Konvergenz-Ära ist bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen. Die Konvergenz hat weiter zugenommen, das Internet ist flächendeckend verbreitet und die Mediennutzung differenziert sich weiter. Smart TV, Spielekonsolen und Tablets verfügen über Internetzugang und ermöglichen durch vorinstallierte Apps einen benutzerfreundlichen Umgang mit Inhalten der Video-on-Demand-Anbieter. Alternativ wird für die ständig wachsende Anzahl an Distributionskanälen der Medien auch der Begriff „Breitband-Ära“ verwendet.<sup>14</sup> Wirtschaftlich ist diese Ära geprägt von fortschreitender horizontaler und vertikaler Diversifikation<sup>15</sup> der Medienkonglomerate. Die Fernsehsender bieten ihre Inhalte zunehmend auch auf anderen Wegen an, wie DVD/Blue Ray, und zunehmend auch über das Internet. Neben den networks und Pay-TV Sendern, produzieren in dieser Ära auch Video-on-Demand Anbieter audiovisuelle Inhalte, die mit den Fernsehen konkurrieren.

## 2.2 Vom Massenpublikum zum Nischenpublikum

Quality-TV hat das Ziel, eine *Quality Audience*<sup>16</sup> anzusprechen. Da das Massenpublikum in immer kleinere Nischen zerfällt, ist es von zunehmender Bedeutung, wiederkehrende Zuschauer zu locken. Durch ein sozio- demografisch definiertes Zuschauersegment kann Werbung zielgerichteter eingesetzt werden; so bietet das Nischenpublikum für die werbetreibende Wirtschaft ein ideales Umfeld, seine Werbespots gezielt zu platzieren, und verschafft dem Sender hohe Werbepreise.

Die hochwertigen Fortsetzungsserien der Kabelanbieter sind in Anbetracht ihrer meist geringen Quoten nicht als Mainstream-Produkt zu verstehen. Serien wie *BREAKING BAD*, *MAD MAN* und *THE WIRE* erreichen auf dem amerikanischen Markt bei einer

---

<sup>14</sup> Christine Piepiorka, *Lost in Narration*, 2011 S.15

<sup>15</sup> Horizontale Diversifikation bezeichnet die Ausdehnung des bisherigen Produktprogramms auf Produktlinien derselben Wirtschaftsstufe (Branche). Vertikale Diversifikation bezeichnet die Erweiterung des Produktionsprogramms von Produkten aus vor- oder nachgelagerten Wirtschaftsstufen.

<sup>16</sup> vgl. Christine Piepiorka, *Lost in Narration*. 2011, S.16

Erstausstrahlung nur selten über drei Millionen Zuschauer.<sup>17</sup> Die sehr aufwendig produzierten Serien mit einem Budget von ein bis fünf Millionen Dollar pro Episode würden nach dem deutschen Verständnis der Quote als Gradmesser für den Erfolg eines Fernsehformats als Flop bezeichnet werden.

In den USA haben die Kabelsender eine grundlegend andere Strategie, aus einer Serie mit einer geringen Quote langfristig einen wirtschaftlichen Erfolg zu machen. Hier spielen *Syndication Deals*<sup>18</sup>, also der Verkauf der Rechte an andere Fernsehsender im In- und Ausland sowie DVD/Blue Ray-Verkäufe eine bedeutende Rolle. Die Kabelsender finanzieren sich nicht nur aus Werbeeinnahmen; wie auch beim deutschen Pay-TV zahlt der Zuschauer monatlich einen Beitrag und erwirbt dafür eine Vielzahl von Sendern. Daraus resultierend zahlen alle Kabel-Kunden die Produktionskosten der aufwendigen Prime-Time-Serien wie *BREAKING BAD* oder *MAD MEN*, auch wenn sie die Serien nicht sehen. Dabei ist eine Unterscheidung zwischen sogenannten *Basic Cable TV* und *Premium Cable TV* Anbietern vorzunehmen. *Basic Cable TV* Sender wie z.B. *AMC* finanzieren sich nur zum Teil aus *subscription* Gebühren, sind aber zusätzlich auf Werbeeinnahmen angewiesen. Premium Anbieter wie *HBO* und *SHOWTIME*, finanzieren sich nur aus *subscription* Gebühren und sind daher unabhängig von Werbeeinnahmen.<sup>19</sup> Daraus ergeben sich Vorteile für die Premium Anbieter, sie sind nicht gezwungen ihre Serien durch Werbung zu unterbrechen. Darüber hinaus spielt die Einschaltquote hier eine untergeordnete Rolle. Dem Vorbild der Premium Anbieter folgend, produzierten auch *Basic Cable TV* Anbieter eigene Serien um sich einen Ruf als Qualitätssender aufzubauen.

„*We need a Sopranos*“<sup>20</sup>, war das Motto bei dem Kabelsender *AMC*, der sich zuvor einen Ruf als Spielfilm-Sender aufgebaut hatte und mit der Serie *MAD MEN* im Jahr 2007 anfang, eine eigenproduzierte Serie als Programm-Highlight zu etablieren.

„*AMC collects \$30 million a month in fees alone on a base of 80 million subscribers, which is pretty good considering that the last episode of “Breaking Bad” had fewer than three million viewers.*“<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *MAD MEN* kann, trotz des enormen Hypes, nur selten drei Millionen Zuschauer in den USA für sich verbuchen, hingegen erreicht *SOKO Leipzig* durchschnittlich 4,85 Millionen Rezipienten. Quelle: [http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user\\_upload/Professoren/fr41\\_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal\\_02-2013/jsntv\\_002\\_022013full.pdf](http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/fr41_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal_02-2013/jsntv_002_022013full.pdf)

<sup>18</sup> Weiterverkauf der Rechte an andere Fernsehsender.

<sup>19</sup> Vgl. Annetkatrin Bock, *Fernsehrezeption – Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, 2013, Seite:51

<sup>20</sup> Alan Sepinwall *The Revolution Was Televised*, 2012, S.303

<sup>21</sup> <http://www.nytimes.com/2012/12/09/magazine/the-mad-men-economic-miracle>.

Für die Kabelsender hat die Produktion solcher Serien nicht nur einen ökonomischen Anreiz, hier steht vielmehr die Bildung einer Marke, die den Sender von den vielen Marktteilnehmern abhebt, im Vordergrund. Nach dem großen Erfolg, den *HBO* mit der kontroversen Serie *THE SOPRANOS* hatte, versuchten die anderen Kabelsender, wie *SHOWTIME* oder *AMC*, nachzuziehen. So etablierten sich die Prime-Time-Serien als ein Aushängeschild für die Qualität eines Senders. Auch wenn eine Serie wie *MAD MAN* oder *BREAKIN BAD* bei *AMC* durchschnittlich nur eine geringe Quote bringt, sind sie für den Sender von großer Bedeutung, da sie dem Sender zu einem Image als Qualitätssender verhelfen. Außerdem kann eine Serie, die mehrere Jahre exklusiv auf einem Sender läuft, dazu beitragen, die bestehenden Vertragskunden langfristig an ihr Abonnement zu binden.

*„Starting with “Mad Men” in 2007, the network landed hit shows that developed small but obsessive followings. Soon after, it began making larger financial demands of the cable and satellite providers, like Comcast and DirectTV, that carry the network. AMC now charges these providers about 40 cents a month for each subscriber, including the millions who will never watch “Mad Men” or “Breaking Bad.”<sup>22</sup>*

Die treuen Vertragskunden geben den Sendern die Möglichkeit, ihre Einnahmen zu erhöhen. Aufgrund der hohen Einnahmen, die das Pay-TV durch seine Vertragskunden hat, steht den Pay-TV-Serien ein sehr hohes Budget zur Verfügung. Das genaue Budget einer Episode wird von den Sendern nur selten bekannt gegeben, liegt aber schätzungsweise zwischen 2,5 und fünf Millionen Dollar für eine hochwertige Primetime-Serie.

Die hohen Budgets der Pay-TV-Sender locken viele Professionelle aus der Filmbranche zum Fernsehen. Amerikanische Qualitätsserien sind daher sehr aufwendig produziert, die Arbeitsweise entspricht eher der eines Kinofilms als der einer TV-Produktion. Durch das hohe Budget und die daraus resultierenden verbesserten Produktionsbedingungen weisen die Serien eine sehr hohe visuelle Qualität auf. Visuell ist bei diesen Serien auch eine ästhetische Annäherung an das Kino zu verzeichnen.<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang wird oft von einer neuen *Televisualität* gesprochen.

---

<sup>22</sup> <http://www.nytimes.com/2012/12/09/magazine/the-mad-men-economic-miracle>.

<sup>23</sup> Peter Dunne Inside American Television Drama 2007, S.103

## 2.3 Quotenmessung in Amerika

In den USA ist das Medienunternehmen Nielsen für die Erhebung Media Research der Einschaltquoten verantwortlich. In den 1960er-Jahren von Arthur C. Nielsen entwickelt, erfolgt die Messung der Quote durch eine Hochrechnung. Eine für die Gesamtheit repräsentative Stichprobe wird durch die „Nielsen Boxen“ ermittelt und von Nielsen Media Research ausgewertet. Laut Nielsen Media Research *„lag die Zahl der potenziell zu erreichenden Haushalte im September 2006 bei insgesamt 110,2 Millionen. Die Zielgruppe der Werbewirtschaft bilden in den USA die 18- bis 49-Jährigen.“*<sup>24</sup> Die „Nielsen Boxen“ sind mit dem Fernsehgerät und der Telefonleitung verbunden. Die Boxen zeichnen die Daten der ausgewählten TV-Haushalte auf und übermitteln das Datenpaket in der Nacht an die Zentrale. Nach der Hochrechnung werden die ermittelten Quoten in Rating und Share angegeben.

### **Rating:**

*Die Prozentzahl, welche unter Rating angegeben ist, gibt an, wie viele Zuschauer aus allen Haushalten, welche durch technische Gegebenheiten die Möglichkeit besitzen, ein bestimmtes Programm zu verfolgen, zugeesehen haben.*<sup>25</sup>

### **Share:**

*Die Prozentzahl, welche unter Share angegeben ist, gibt an, wie viele Menschen aus der Gesamtzahl aller zum Messzeitpunkt eingeschalteten Geräte ein spezifisches Programm angesehen haben.*<sup>26</sup>

Für die werbetreibende Wirtschaft ist die Rating-Zahl von geringer Bedeutung, da die Gesamtzahl der Nutzer durch viele Faktoren beeinflusst wird. Die Nutzungszeiten des Mediums Fernsehen sind über das Jahr nicht konstant, sondern sind an Umstände wie Jahreszeit, Wetter etc. gebunden.

Für die Werbetreibenden ist der Share-Wert von übergeordneter Bedeutung, da er prozentual angibt, wie viele der Zuschauer sich zum Messzeitpunkt für ein bestimmtes Programm entscheiden. Anders als in Deutschland wird das finale Ergebnis erst eine Woche nach der Ausstrahlung angegeben. In den USA werden die Sendungen, die

---

<sup>24</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen\\_Ratings](http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen_Ratings)

<sup>25</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen\\_Ratings](http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen_Ratings)

<sup>26</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen\\_Ratings](http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen_Ratings)

nicht zum Ausstrahlungszeitpunkt gesehen, sondern auf einem Festplatten- oder DVD-Rekorder aufgezeichnet und wenige Tage später angesehen wurden, mit in die Hochrechnung einbezogen.

Neben der quantitativen Messung der Zuschauerzahlen werden die Zuschauer hinsichtlich ihrer Lebensumstände differenziert. Um der werbetreibenden Wirtschaft ein genaueres Bild der potenziellen Käufer zu liefern, werden sie in Gruppen nach Alter, Geschlecht, Bildungsstand, Mediennutzungsverhalten und Einkommen aufgeteilt<sup>27</sup>. Die so entstehenden Gruppen haben für die Werber den Vorteil, dass sie für die Werbung relevante Merkmale teilen und es so ermöglichen, Werbung gezielt zu positionieren. Der Preis der Werbeplätze richtet sich nach der Anzahl der potenziellen Käufer, die durch die Werbung erreicht werden. Daraus resultiert, dass bestimmte Gruppen, z. B. die Gruppe junger Männer mit hohem Einkommen und einer besonderen technischen Affinität für das Bewerben von bestimmten Produkten einen höheren Stellenwert haben als andere Gruppen.

*„At the Time of writing the most highly prized demographic group is comprised of viewers who are eighteen to thirty-four years old, male, upmarket, white and living in households that subscribe to cable.“<sup>28</sup>*

Ein weiterer Unterschied zum System in Deutschland sind die sogenannten *Sweeps*. In diesen Zeiträumen werden die Werbeminutenpreise für die kommende TV-Saison festgelegt. Alle kommerziellen Network- und Kabel-Sender werden in diese Berechnung mit einbezogen. Die Programmplaner sind über die *Sweeps* informiert und richten ihr Programm darauf aus; so werden zu diesen Zeiten Programmhighlights wie hochwertige Spielfilme oder das Staffelfinale einer beliebten Serie gezeigt. Es entsteht eine nur eingeschränkt repräsentative Marktsituation für das gesamte Jahr<sup>29</sup>. In den USA folgt der Ablauf eines Fernsehjahrs einem vorgegebenen Muster. Die Serie unterliegt dabei einem fest determinierten Produktions-Zyklus, der vorgibt, wann eine Serie entwickelt, gedreht und ausgestrahlt wird.<sup>30</sup> Es gibt feste Termine für die Drehbücher neuer Serien und Termine für den Dreh der Pilotfolgen (Anhang 01 Fernsehjahr). Die *Sweeps* geben so den Ablauf eines Fernsehjahres vor. Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich ein Ablaufplan eines amerikanischen Fernsehjahres.

---

<sup>27</sup> vgl. Sinus Milieus der AGF.

<sup>28</sup> Eileen Meehan The Rating System and Its Effects. In Bock 2013, Seite:43

<sup>29</sup> Vgl. Annekatriin Bock, Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien, 2013, Seite:51

<sup>30</sup> vgl. Pamela Douglas , TV-Serien – Schreiben fürs Fernsehen, 2008 Seite: 42

## Zwischenfazit

Bei den klassischen Networks wie z.B. *NBC*, *ABC* und *CBS* ist das Programm Werbeumfeld. Ein Network ist von den Werbeeinnahmen und damit von den Einschaltquoten abhängig. Hier dienen die Serien dazu eine werberelevante Zielgruppe anzusprechen und dafür hohe Werbepreise zu verlangen.

*„The American television network's job is not to provide programming, it is to provide advertising. Dramas are just a way to capture the viewers's attention long enough to sell him something. Drama is a sales tool“<sup>31</sup>*

Während das Fernsehen zu seinen Anfängen Massenwirksamkeit als höchstes Ziel erklärte, haben sich die Umstände zu Gunsten des Nischenpublikums verändert. Hier sind besonders die werbeunabhängigen Premium Pay-TV Sender wie *HBO* und *SHOWTIME* zu nennen. In der Geschichte des amerikanischen Fernsehens werden mehrere Epochen als *golden age of TV* bezeichnet. Diese Epochen sind geprägt durch technischen Fortschritt, der den Fernsehmachern die Türen zu neuen narrativen und ökonomischen Modellen öffnet. Die Sender setzen nicht mehr nur auf ein Massenpublikum. Besonders die Pay-TV-Sender versuchen, mit den innovativen und komplexen Serien ein treues Nischenpublikum für sich zu gewinnen. Durch die immer höheren Budgets und einen Qualitätswettstreit, stieg die Qualität immer weiter an. So entwickelte sich eine neue Televisualität<sup>32</sup>, die dem Fernsehen ermöglicht, sich der Ästhetik des Kinos anzunähern.

*(...) production values in television have improved significantly. Digital technologies in particular have not only produced a higher resolution, more stable image and surround sound for television, but have offered production techniques approximating those of cinema (...) digital technologies have undoubtedly blurred the boundary between film and television in terms of both production processes and technical quality of product“<sup>33</sup>*

HD TV, Dolby Surround Anlagen und die Verbreitung von 16:9-Fernsehern sind als Faktoren zu nennen, die diese Entwicklung ermöglicht haben.

Ökonomisch ist diese Strategie langfristig erfolgreich, da sich neben den monatlichen Kabelgebühren, Gewinne aus einer Vielzahl von Distributionskanälen abschöpfen lassen. Somit sind die amerikanischen Premium Pay-TV Sender wirtschaftlich nicht abhängig von hohen Einschaltquoten und den damit verbundenen Werbeeinnahmen.

<sup>31</sup> Peter Dunne, *Inside American Television Drama* 2007, S.103

<sup>32</sup> Robin Nelson, *Quality TV Drama* 2007, S.43 In: Bock, 2013 S.30

<sup>33</sup> Robin Nelson, *Quality TV Drama* 2007, S.43 In: Bock, 2013 S.30

### 3 Von der Soap zum komplexen Drama

*„Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“<sup>34</sup>*

Das serielle Erzählen hat in der Kulturgeschichte schon immer eine große Bedeutung eingenommen. Die Geschichte serieller Unterhaltung beginnt mit dem Gesang von Homer und den Geschichten aus 1001 Nacht<sup>35</sup>. Die Prinzessin Scheherazade überlebte nur, indem sie ihre Geschichte immer in dem Moment der größten Spannung abbrach. Der König war so gespannt, wie die Geschichte weitergeht, dass er die Hinrichtung der Prinzessin um einen weiteren Tag verschieben ließ.<sup>36</sup>

Die heutige Fernsehserie hat ihren Ursprung in den Radio-Soap-Operas der 1930er-Jahre. Hier wurden Geschichten mit einer fortlaufenden Handlung erzählt, die durch Waschmittelwerbung unterbrochen wurden. Die erste Soap-Opera wurde von P&G produziert<sup>37</sup>. Die Soaps hatten den Zweck, eine begrenzte Rezeptionsgemeinschaft zu einem bestimmten wiederkehrenden Zeitpunkt vor dem Radio zu versammeln, um eine Werbebotschaft gezielt platzieren zu können.

Hier zeichnen sich drei grundsätzliche Eigenschaften ab, die bis heute Bestand haben. Zum einen die Serialität innerhalb der Inhalte, die im Fernsehen auch heute noch eine wichtige Rolle spielt. Zum anderen die externe Serialität des Programms, d. h. die Strukturierung des Programms durch Serien auf einem täglichen oder wöchentlich getakteten Programmplatz sowie auch die Eigenschaft der seriellen Erzählung als Werbeumfeld für eine von der werbetreibenden Wirtschaft begehrte Zielgruppe.

Im Folgenden wird die Serie als Oberbegriff weiter differenziert. Eine Abgrenzung von Serien verschiedener Genres mit unterschiedlichen Erzählstrukturen soll die komplexe Dramaserie im Kontext anderen serieller Formen betrachten. Die Ergebnisse liefern eine Grundlage für die folgende Untersuchung der Serie *HOUSE OF CARDS*. Die aktuellen Erzählstrukturen werden in Teil vier im Zusammenhang neuer Sehgewohnheiten betrachtet. Von besonderem Interesse sind dabei die narrativen Konventionen, die

---

<sup>34</sup> Lothar Mikos: Fernsehserien. In: medien + Erziehung, 1987 S. 43

<sup>35</sup> vgl. Christine Piepiorka: Lost in Narration 2011 S. 32

<sup>36</sup> vgl. Gunther Eschke, Rudolf Bohne: Bleiben sie dran 2010 S.7

<sup>37</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Procter\\_&\\_Gamble](http://en.wikipedia.org/wiki/Procter_&_Gamble)

für das serielle Erzählen im Fernsehen entstanden sind. Das serielle Erzählen im amerikanischen Fernsehen entwickelte sich von anfänglich wenig komplexen Formaten, die in ihrer Handlung auf eine Folge begrenzt sind, zu extrem komplexen und umfangreichen narrativen Formen. In der aktuellen Fachliteratur wird oft von „narrativ complexity“<sup>38</sup> als wichtiges Merkmal der modernen Serien gesprochen. Dieser Begriff soll nachfolgend definiert werden.

Für den Begriff Serie gibt es in der Fachliteratur eine vielfältige Auswahl von Definitionen, für diese Arbeit wird auf die Definition von Knuth Hickethier zurückgegriffen.

*"(...) Eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist."*<sup>39</sup>

### 3.1 Genre

Jedes Genre löst bei dem Rezipienten bestimmte Gefühlserwartungen aus, die in der folgenden Tabelle aufgelistet werden. Die Abbildung zeigt, welche Gefühlserwartungen mit welchem Genre verbunden sind. Abhängig vom Genre und der Handlung der Serie werden unterschiedliche Grundstrukturen verwendet. Dabei werden die drei Grundstrukturen nach der Handlung, dem Ort der Handlung und der Anzahl der handlungsrelevanten Figuren differenziert.

---

<sup>38</sup> vgl. Christine Piepiorka: Lost in Narration 2011 S.49

<sup>39</sup> Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens 1991 S.8



Genremerkmal	Genre
Genre durch Gefühlserwartung	Dramaserie (Mitleiden) Tragödie (Mitleiden) Sitcom/Comedy-Serie (Lachen) Dramedy (Mitleiden und Lachen) Thriller-Serie (Angst) Mystery-und Hororserie (Angst)
Genre durch universellen Grundkonflikt / Art des Plots	Telenovela (Liebeskonflikt, Selbsterverwirklichungskonflikt) Krimiserie (Gerechtigkeit, Rätselplot) Kinder und Jugendserie (Dem alter angemessener Grundkonflikt)
Genre durch Setting	Familienserie Medical Anwalts-/Gerichtsserie Science-Fiction-Serie Fantasy Serie
Genre durch Struktur und Erzählweise	Daily Soap

Abbildung 02 Genremerkmal Quelle: Eschke/Bohne 2010, 92, eigene Darstellung

## 3.2 Erzählstruktur

### -Fallstruktur

Die Fallstruktur ist typisch für Serien, in denen es um Kriminalfälle geht. Der Fall ist in diesen Serien das handlungsbestimmende Element. Die Handlung beginnt meist mit dem Fund einer Leiche und endet mit der Überführung des Täters. Für diese Serien lassen sich folgende Merkmale der Fallstruktur erkennen:

*-Ein oder mehrere abgeschlossene Fälle pro Episode.*

*-Geringe Charakterentwicklung der Hauptfigur.*

*-Der Konflikt des Protagonisten kommt von außen, er entsteht durch den Fall.*

### -Workplace-Struktur

Die Workplace-Struktur findet häufig Verwendung bei Krankenhaus-Serien. Sie kann aber auch in Kombination mit der Fallstruktur verwendet werden, wie bei der Serie *HILL STREET BLUES* (1981-1987). Bei der Workplace-Struktur werden verschiedene Handlungsstränge und Figuren durch eine Arbeitsstelle verbunden. Das Polizeirevier oder das Krankenhaus wird zum Mikrokosmos, in dem sich eine Vielzahl von Geschichten überlagern. Prägende Merkmale dieser Struktur sind:

*-Episodenübergreifende Haupthandlungen, entstehend aus den Anforderungen der Arbeitsstelle im Konflikt mit privaten Bedürfnissen.*

*-Die Hauptfiguren entwickeln sich durch den immer gegenwärtigen Konflikt an der Arbeitsstelle stetig weiter.*

*-Auch hier gibt es einer oder mehrere abgeschlossene Fälle von außen, z. B. in der Form neuer Patienten, die die Handlung vorantreiben und den Charakter fordern.*

### -Ensemblestruktur

Bei Ensemble-Serien wurzeln die Grundkonflikte im Ensemble, es werden keine Fälle von außen an die Hauptfigur herangetragen. Diese Struktur stammt aus den Soaps und Telenovelas, die langfristige Konflikte innerhalb des Figurenensembles behandeln. Diese Struktur findet aber auch bei komplexen Dramaserien Verwendung. Ihre Merkmale lassen sich wie folgt beschreiben:

*-Folgenübergreifende Handlungsstränge über eine Vielzahl von Folgen.*

*-Die Entwicklung der Figuren erfolgt langsam, aber stetig.*

*-Zahlreiche Konflikte innerhalb des Ensembles.*

Bei der Ensemble-Struktur werden die Handlungsstränge mit dem Prinzip der Zopf-dramaturgie ineinander verwoben. Aufgrund ihrer langen Handlungsstränge dient diese Struktur meist als Grundlage für komplexe Dramaserien. Bei Serien mit komplexeren Ensemble-Strukturen wird in der Fachliteratur auch der Begriff erweiterte Ensemble-Struktur verwendet.<sup>40</sup> Neben der Grundstruktur, die einen Rahmen für die Handlung vorgibt, gibt es weitere dramaturgische Grundlagen einer seriellen Erzählung. Das Verhältnis zwischen Ensemble-Struktur und dramatischer Handlung wird im Weiteren ausgeführt.

### **3.3 Vom klassischen Drama zu komplexen Strukturen**

Im Drama geht es um eine Figur, die in ihrem Leben an einen Wendepunkt gerät und das bisherige Leben auf den Kopf stellt. Am Anfang der Geschichte sehen wir den Protagonisten in seiner gewohnten Welt<sup>41</sup>, die meist durch eine Bedrohung von außen verändert wird. Infolgedessen wird der Protagonist immer wieder in unlösbare Situationen gebracht, die er auf verschiedenen Ebenen lösen muss. Bei Dramaserien liegt in dieser Form das Potenzial, Handlungen über lange Zeiträume zu erzählen, die Raum für eine umfangreiche Charakterentwicklung bieten. Das Drama ist als Genre nicht näher definiert und bietet daher viel Freiraum für Autoren, der offenen Form Elemente aus anderen Genres beizufügen. Dabei ist Drama ein Überbegriff, der durch die weiteren Elemente konkretisiert wird. Die dominante Gefühlserwartung bleibt aber das „Mitfühlen“ und „Mitleiden“ mit dem Protagonisten. Moderne Dramaserien verfügen häufig über eine Vielzahl für die Handlung relevanter Figuren, die dem Rezipienten eine große Bandbreite an Identifikationspotenzial durch die verschiedenen Figuren liefert. Dies ist in der Entstehung der Dramaserie aus der Soap zu erklären. Ein weiterer Grund ist, dass vielschichtige Nebenfiguren den Autoren die Möglichkeit geben, auch Figuren als Protagonist zu verwenden, mit denen sich der Zuschauer nicht identifizieren möchte. Dies wird im folgendem noch näher beschrieben.

---

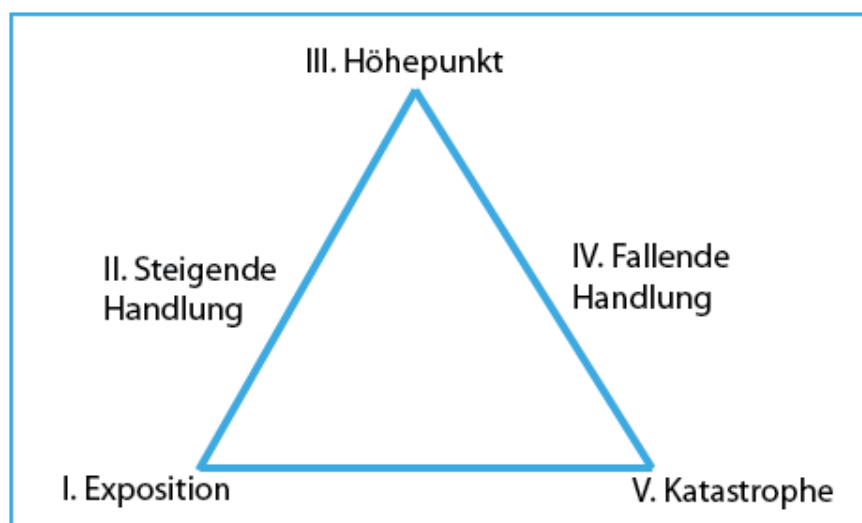
<sup>40</sup> Gunther Eschke, Rudolf Böhne, Bleiben Sie Dran!, 2010, S.92

<sup>41</sup> vgl. Christoph Vogler Die Odyssee des Drehbuchschreibers 1997, S.49f

Bei Dramaserien mit vielen Figuren wird die Ensemble-Struktur verwendet. Auch wenn in einigen Folgen die Nebenhandlungen zeitlich einen größeren Raum einnehmen als die des Protagonisten, bleibt dieser immer Dreh- und Angelpunkt des Dramas.

Moderne Dramaserien verwenden meist eine Zopfdramaturgie. Bei dieser Erzählstruktur werden mehrere Erzählstränge wie ein Zopf verflochten und kreuzen sich regelmäßig. Dabei werden die Stränge in A, B und C eingeteilt. Strang A beinhaltet die Krise des Protagonisten. Die Stränge B und C beinhalten Konflikte in seinem Umfeld, die sich auf die Situation des Protagonisten auswirken. Dabei kann Strang A in einer Episode hinter den Nebenhandlungen zurückbleiben, wenn sich eine Nebenhandlung zuspitzt. Der Strang A des Protagonisten muss auch bei Serien mit einem großen Ensemble und vielen Identifikationsfiguren als Haupthandlung zu erkennen sein.<sup>42</sup> Der dramaturgische Aufbau einer Serienepisode beruht auf Gustav Freytags (1816-1895) „pyramidalem Aufbau“ des Dramas; nach Freytag ist die Handlung eines Dramas in fünf Handlungsabschnitte einzuteilen. (Abbildung: 03 )

*I. Exposition, II. Steigende Handlung mit erregendem Moment,  
III. Höhepunkt und Peripetie, IV. Fallende Handlung mit  
retardierendem Moment, V. Katastrophe.*



*Abbildung 03: Freytags Pyramide Quelle: Müller/Wess 1999, 181,  
eigene Darstellung*

Dieser Aufbau einer dramatischen Handlung beruht auf Aristoteles' Dramentheorie, die der griechische Philosoph in seiner *Poetik* (335 v. Chr.) entwarf. Im Laufe der Jahrhunderte wurde das von Aristoteles entwickelte Grundmodell immer weiter differenziert und verfeinert. Dadurch gibt es heutzutage eine Unmenge verschiedener dramaturgischer Modelle für die Entwicklung von Drehbüchern für Film und Fernsehen. Neben

<sup>42</sup> Vgl. Gunther Eschke, Rudolf Böhne, Bleiben Sie Dran!, 2010, S.103

Drei- und Fünf-Akt-Modellen gibt es auch Vier- und Sieben-Akt-Modelle. Die grundlegenden Handlungsabschnitte weichen dabei aber nur geringfügig voneinander ab.

Hal Himmelstein hat das Fünf-Akt-Schema auf die Fernseh dramaturgie übertragen, er entschied sich dabei für eine Aufteilung in vier Akte und einen Epilog. Im Wesentlichen bleibt der „pyramidale Aufbau“ Freytags aber bestehen.

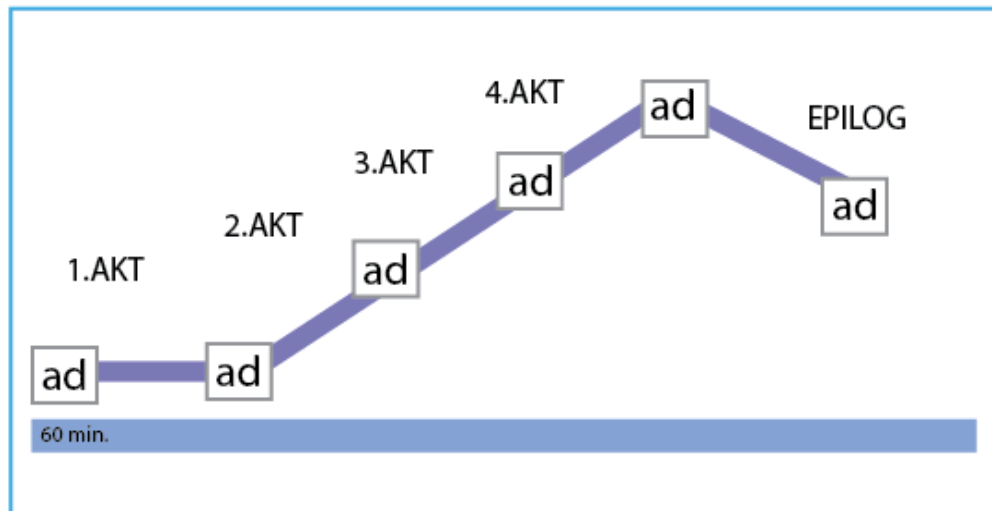


Abbildung 04: Klassische Episodenstruktur nach Himmelstein. Quelle: Himmelstein 1994, 202, eigene Darstellung

Es gibt aber auch Serien, die mit einem Fünf- oder Sieben-Akt-Modell arbeiten. Welches Modell verwendet wird, liegt nicht alleine bei den Autoren, es ist die Entscheidung des Senders und hängt von der Anzahl der geplanten Werbepausen ab. 2006 entschlossen sich einige Network- und Kabel-Sender dazu, von einer Vier-Akt-Struktur auf eine Fünf- oder Sechs-Akt-Struktur umzustellen<sup>43</sup>. Das Arbeiten mit einem Sechs- oder Sieben-Akt-Schema schränkt die Freiheit der Autoren stark ein, da ihnen nur wenige Minuten für einen Akt bleiben. So muss in kurzer Zeit viel Handlung erzählt werden, die sich zu einem Cliffhanger<sup>44</sup> verdichtet, um den Rezipienten zu motivieren, in der Werbepause nicht wegzuschalten (Abbildung 04). So bleibt bei einem Sendeplatz mit 60 Minuten Länge nur 40 Minuten für die Handlung<sup>45</sup>. Bei vier oder fünf Akten bleiben ca. 48 Minuten für die Handlung. Bei aktuellen Qualitäts-Serien wie *THE WALKING*

<sup>43</sup> Pamela Douglas: TV Serien – Schreiben fürs Fernsehen 2008 S.87

<sup>44</sup> Cliffhanger bedeutet übersetzt „Klippenhänger“. Seinen Ursprung hat dieser Begriff in dem Roman „A Pair of Blue Eyes“ von Thomas Hardy (1873), der, wie damals üblich, als monatliche Serie in einer Zeitschrift erschien: In einer Szene in den Steilhängen am Bristol Channel kann sich Henry Knight nur noch an einem Büschel Gras festhalten, um nicht in seinen sicheren Tod zu stürzen. Durch zahlreiche Nachahmungen solcher Szenen verbreitete sich der Begriff zunehmend. (Quelle: Wikipedia: Cliffhanger)

<sup>45</sup> Pamela Douglas TV Serien – Schreiben fürs Fernsehen 2008 S.87

*DEAD* oder *BREAKING BAD* wird dies sehr deutlich, fast krampfhaft wird in sehr kurzer Zeit ein Cliffhanger vorbereitet,

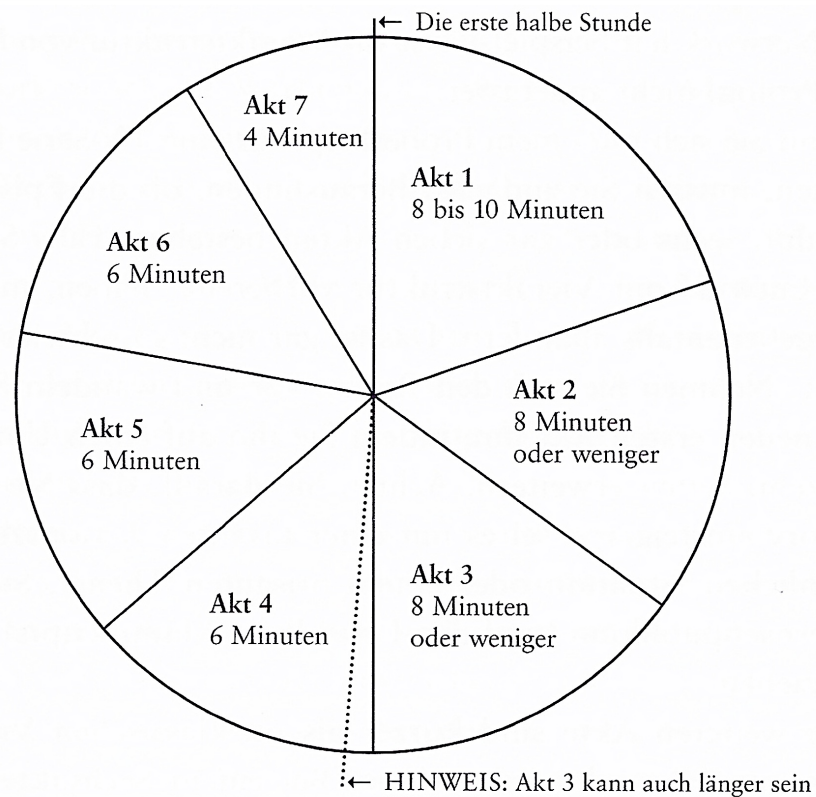


Abbildung 05: Siebenaktschema, Quelle: Douglas 2008, 88

der in vielen Fällen reiner Selbstzweck ist und narrativ von geringer Bedeutung ist. Diese Cliffhanger haben nur die Funktion, den Zuschauer kurz vor der Werbung zu verwirren. Bei einem Zeitfenster von 60 Minuten nimmt die Werbung mit etwa 20 Minuten ein Drittel der gesamten Sendezeit ein. Durch die vielen Unterbrechungen wird die Kontinuität der Erzählung ständig unterbrochen. Die Drehbuch Autorin Pamela Douglas merkt an, einige Serien würden durch die Umstellung der Aktstruktur:

*„so zerstückelt, dass sie wie das dekorative Beiwerk einer Reklameshow wirken.“<sup>46</sup>*

An dieser Stelle ist nochmal anzumerken, dass dies nur für Network und *Basic Cable* Sender wie *AMC* gilt. Die Premium Pay-TV Sender sind von diesen Einschränkungen

<sup>46</sup> Pamela Douglas TV Serien – Schreiben fürs Fernsehen 2008 S.87

befreit und können sich bei der Entwicklung der Drehbücher voll auf die Geschichte konzentrieren.<sup>47</sup>

### 3.4 Genre-Hybrid

In den letzten Jahren ist eine zunehmende Genre-Hybridisierung wahrzunehmen. Die Grundmuster werden ausgeweitet und kombiniert. So entstand aus dem Drama mit einem hohen Anteil komödiantischer Momente das Genre „Dramedy“ als Mischform der Genres Drama und Comedy.

Aus der Verbindung einzelner genre-prägender Merkmale, die in einem neuen Format gleichwertig vertreten sind, bildet sich ein neues Genre. Daraus entstehen immer neue Sub-Genres oder Hybrid-Formen, in denen Muster verschiedener Genres kombiniert werden. Wie zu Beispiel in der Serie *HOUSE* (2004-2012 FOX) Elemente der Arztserie mit Elementen der Crime-Serie kombiniert werden. Die Krankheitsfälle werden hier nach dem Schema der Crime-Serie behandelt. Die Symptome sind wie Beweisstücke, die das Team auf eine falsche Spur führen. Ein weiteres Beispiel ist die Zombie-Serie *THE WALKING DEAD*, die neben den Merkmalen einer Horror-Serie eine Ensemble-Struktur aufweist, die typisch für ein serielles Drama ist. So werden Konflikte zwischen den Überlebenden in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, die Zombies sind nur ein Katalysator, der dazu dient, die Menschen zu isolieren, und sie zwingt, ihre Konflikte auszutragen. Aufgrund dieser Kombination wird *THE WALKING DEAD* auch als Zombie-Drama und nicht als Horrorserie bezeichnet. In den letzten Jahren ist im Fernsehen ein Trend zum Drama zu verzeichnen. Auf Grundlage der aus der Soap stammenden Ensemble-Struktur und einem Merkmal eines anderen Genres, wie der Horrorserie *THE WALKING DEAD* oder Thriller-Elementen *HOMELAND* wird eine fortlaufende Geschichte mit Focus auf starker Charakterentwicklung erzählt. So entstanden in den letzten Jahren viele Serien, die Merkmale anderer Genres tragen, aber trotzdem die Merkmale eines Dramas aufweisen.

---

<sup>47</sup> <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-hbo-chefs-im-gespraech-wo-sonst-hat-martin-scorsese-zwoelf-stunden-11944073-p2.html>

### 3.4.1 Serien mit abgeschlossener Handlung (Series)

Serien mit einer abgeschlossenen Handlung werden auch als Series oder Episodenseerien bezeichnet. Dieses Erzählstruktur wird auch als *Bonanza-Modell*<sup>48</sup> bezeichnet. Abbildung 06 zeigt den Aufbau einer solchen Serie. Die Episoden sind in sich geschlossen, die Handlung, dargestellt durch den schwarzen Pfeil, endet in einer Episode. Es gibt keine episodensübergreifende Handlung.

Die Episoden, hier als graue Kästchen dargestellt, sind geschlossen. Der Zuschauer sieht die in sich geschlossenen Episoden in einer durch das Programm bestimmten Frequenz (F), die Rezeption kann wöchentlich oder täglich und in beliebiger Reihenfolge erfolgen. Klassische Beispiele für diese Erzählstruktur sind die Serien *FLIPPER* (NBC 1965-1967) oder *A-TEAM* (NBC 1984-1987). Bei diesen Serien gibt es in vielen Fällen eine Einleitungssequenz, die dem Zuschauer vermittelt, was das Thema der Serie ist und welche Figuren von Bedeutung für die Handlung sind.

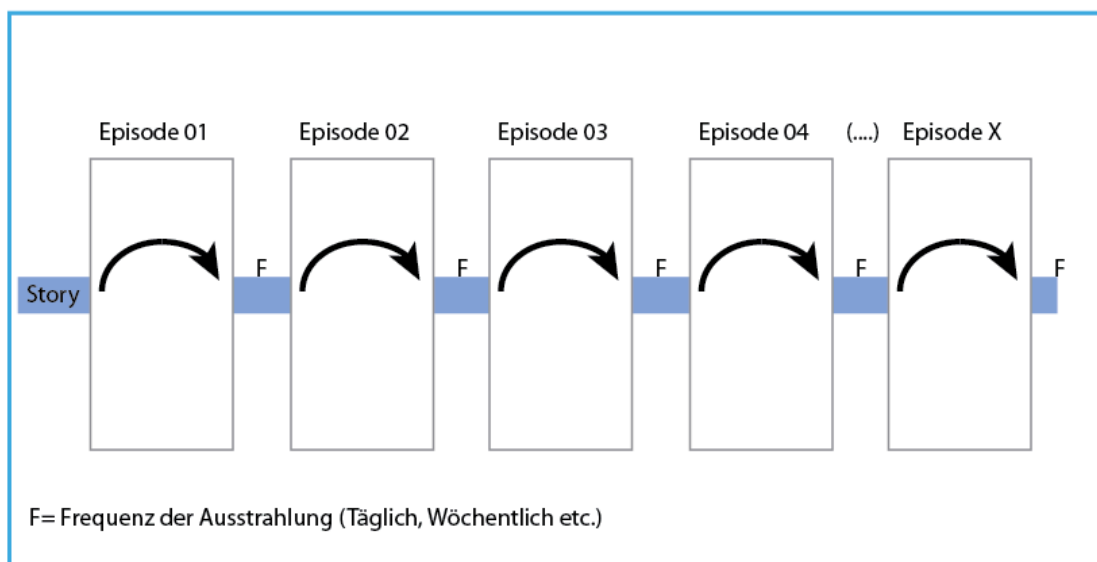


Abbildung 06 Klassische Struktur einer Serie mit abgeschlossener Handlung Quelle: Piepiorka 2011, 79 eigene Darstellung.

Bei frühen Series wird hier auch oft von einem Off-Text Gebrauch gemacht, der eine kurze Zusammenfassung vor jeder Folge liefert, z. B. *KNIGHT RIDER* (NBC 1982-1986). Heutzutage findet dieses Modell nur noch selten Verwendung. Aktuelle Beispiele sind Serien wie *THE SIMPSONS* (FOX 1989-heute) oder *SOUTH PARK* (COMEDY CENTRAL 1997-heute).

<sup>48</sup> Nach der US-Serie *BONANZA* (NBC 1959- 1973) benannt.



### 3.4.2 Serien mit fortlaufender Handlung (Serials)

Serien mit fortlaufender Handlung sind nicht in sich geschlossen. Fortsetzungsserien weisen eine unbestimmte Anzahl episodенübergreifender Erzählstränge auf (Abbildung 07). Diese Serien bedienen sich häufig einer Fall- oder Workplace-Struktur, da in einer Episode oft ein Kriminalfall im Mittelpunkt der Handlung steht. Der Zuschauer will wissen, wer der Täter ist; wenn dieses Rätsel gelöst ist, hebt sich ein Großteil der Spannung auf. Die meisten Krimi-Serien sind nach diesem Schema aufgebaut, auch Arztserien weisen dieses Merkmal auf. Hier steht ein Krankheitsfall im Mittelpunkt der Handlung. Serien mit fortlaufender Handlung sind zwar nicht vollständig in sich geschlossen, basieren aber weitgehend auf Wiederholung. Bei einem Krimi ist dies der wiederkehrende Mordfall am Anfang der Episode. Im Verlauf einer Staffel gibt es Erzählstränge, die Beziehungen zwischen den Figuren über mehrere Episoden erzählen, jedoch eher als eine Nebenhandlung, die hinter dem zu lösenden Fall zurückbleibt. So bleibt jede Episode doch weitgehend als eigene Handlung unabhängig und lässt sich auch ohne Kenntnis der vorhergegangenen Episoden rezipieren, auch wenn sie Teil einer in die Zukunft orientierten Erzählung ist. In Abbildung 06 werden die grauen Kästchen daher nur durch gestrichelte Linien dargestellt.

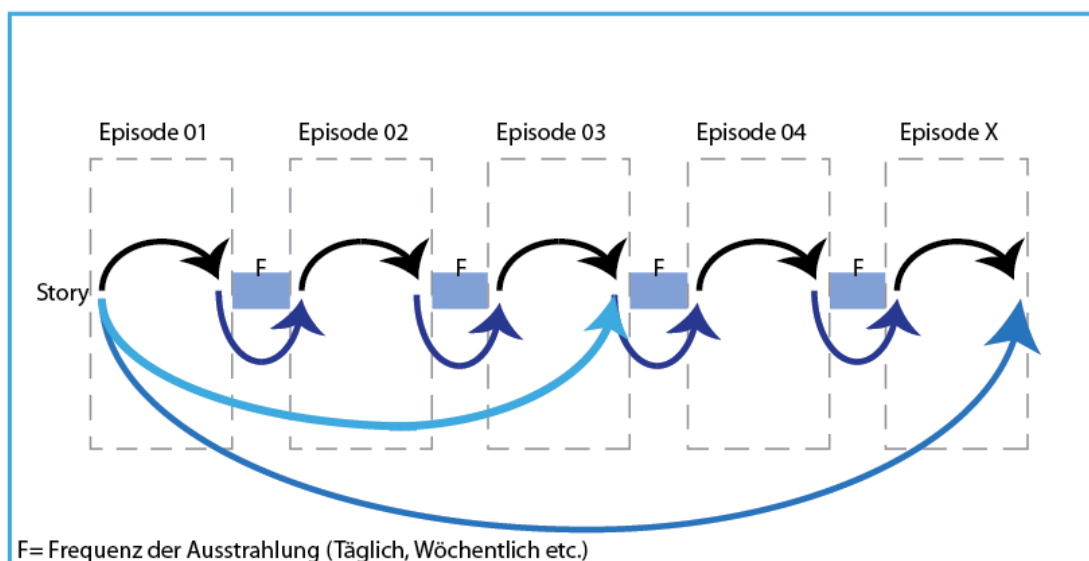


Abbildung 07: Klassische Struktur einer Serie mit fortlaufender Handlung. Quelle:

*Piepiorka 2011, 79 eigene Darstellung.*

Die schwarzen Pfeile enden auch bei Fortsetzungsserien in einer Episode, werden aber durch einen übergeordneten Handlungsstrang ergänzt – hier durch die blaue Linie dargestellt, die sich über alle Episoden erstreckt.

Bei Fortsetzungsserien gibt es immer einen übergeordneten Handlungsstrang. Der übergeordnete Handlungsstrang dient als Rahmen für die einzelnen Episoden. Die

Rahmenhandlung gibt dem Protagonisten ein bestimmtes Ziel vor, dem er über eine Anzahl von Episoden oder Staffeln nachjagt. Das kann im Krimi-Genre die Überführung eines Täters mit einem persönlichen Bezug sein, z. B. *THE MENTALIST* (CBS 2008-heute). In einer Arztserie kann es die Beziehung unter den Kollegen und die daraus resultierenden Konflikte sein *HOUSE* (2004-2012 FOX). Der hellblaue Pfeil zeigt einen Handlungsstrang, der sich über drei Episoden erstreckt. Im Laufe einer Staffel kann die Zahl an Fortsetzungssträngen variieren. Zu Beginn einer Staffel und zum Finale findet oft eine Verdichtung der Narration statt.

Serien mit einem ausgeprägten Fortsetzungscharakter fassen die Handlung der letzten Folgen in einem *recap*<sup>49</sup> zusammen. Das sogenannte *recap* am Anfang einer Folge fasst die wichtigen Elemente der Handlung voriger Folgen zusammen. Durch das *recap* können auch Zuschauer, die eine unbestimmte Anzahl von Folgen verpasst haben, die Handlung weiter mitverfolgen.<sup>50</sup> Zudem werden Informationen in Fortsetzungsserien oftmals wiederholt und in mehreren Variationen dialogisiert. So werden Informationen aus einem Dialog zwischen Person A und B aus Episode zwei in Episode drei zwischen Person C und D wiederholt. So ist es auch Zuschauern möglich, die Serie zu verfolgen, die nicht jede Episode sehen. Für den regelmäßigen Zuschauer sind die vielen Wiederholungen redundant.

Bei modernen Episodenserien, die eine abgeschlossene Handlung haben, z. B. Krimiserien wie *CSI – CRIME SCENE INVESTIGATION* oder *NCIS* sind zunehmend auch episodenübergreifende Handlungsstränge zu verzeichnen. Hier überwiegt aber die Episodenerzählweise<sup>51</sup>, das Grundschema vom Fund einer Leiche bis zur Überführung des Täters bleibt bestehen. Bei diesen Serien mit einer weitgehend abgeschlosseneren Handlung ist so gut wie keine Charakterentwicklung vorhanden. Sie bilden eine Mischform aus Episoden und Fortsetzungsserien. Das Fernsehen befriedigt damit zwei grundlegende Bedürfnisse des Zuschauers: Zum einen das Bedürfnis nach Wiederholung und zum anderen das Bedürfnis nach Fortsetzung.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> recapitulation (eng.) bedeutet übersetzt (dt.): Rekapitulation.

<sup>50</sup> Vgl. Christine Piepiorka: *Lost in Narration* 2011, S.81

<sup>51</sup> Annetrin Bock, *Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, 2013, S.107

<sup>52</sup> Jane Feuer: *Narrativ Form in American network television* 1986, S.112

### 3.5 Serialitätsgrad

„breakdown between traditional series and serials“<sup>53</sup>

Die Unterscheidung von Serien mit abgeschlossener und fortlaufender Handlung entspricht nur sehr eingeschränkt den Hybrid-Erzählformen, die Elemente beider Modelle vereinen. Die klare Einordnung in Series oder Serial entspricht nur selten der wirklichen Erzählstruktur. Auch Serien, die eine Fallstruktur mit abgeschlossener Handlung aufweisen, lassen zunehmend episodенübergreifende Handlungsstränge und ein wachsendes Maß an Charakterentwicklung erkennen. Hier sind die neueren Serien der Networks beispielhaft. Serien wie *HANIBAL* (NBC, 2013) oder *ELEMENTARY* (CBS, 2012) basieren auf einer Fallstruktur; besonders während der *Sweeps* und zum Staffelnende ist hier ein Anstieg des Serialitätsgrads zu verzeichnen.<sup>54</sup> Aufgrund der zunehmenden Vermischung von Series und Serials schlägt Annekatri Bock (2013) vor, die Determinierung weiter zu differenzieren und Serien nach ihrem Serialitätsgrad in ein System einzuordnen

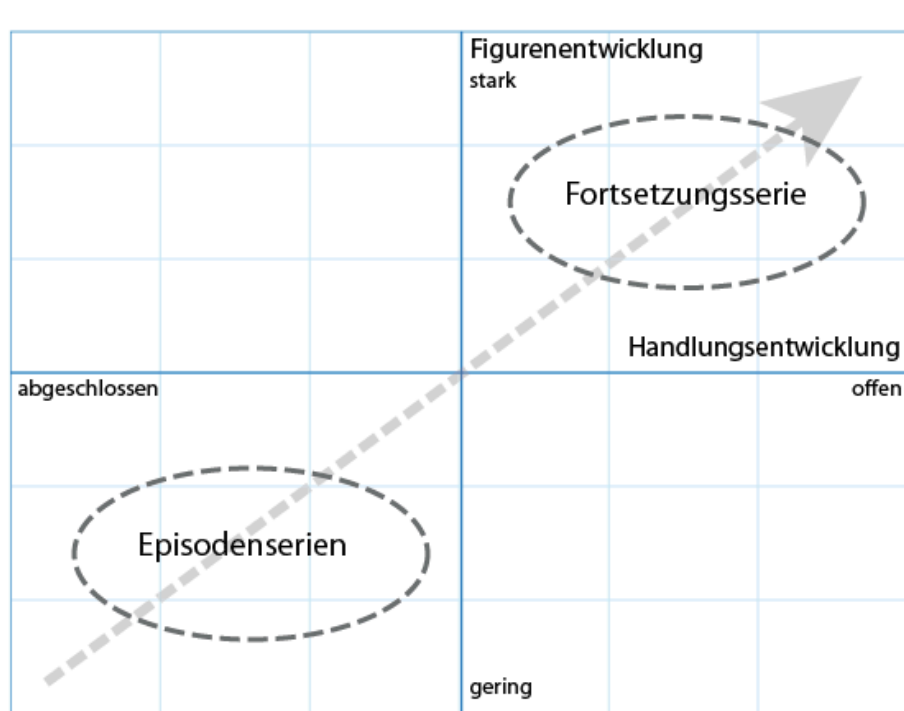


Abbildung 08: Serialitätsgrad. Quelle: Bock 2012, 38 eigene Darstellung.

<sup>53</sup> Glen Creeber, *Serial television*, 2004, S.12

<sup>54</sup> Annekatri Bock, *Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, 2013, S.51

Dieser Begriff soll im Folgenden erläutert werden. Der Serialitätsgrad macht eine genauere Differenzierung der Serien möglich. Der Serialitätsgrad beschreibt im Rahmen eines Koordinatensystems, wie die Narration einer Serie sich aufgrund der horizontalen und vertikalen Erzählstränge in ein Raster einordnen lässt. (Abbildung ...) Dabei wird eine Serie wie eine diffuse Wolke nicht nur einem Feld zugeordnet, sondern oszilliert zwischen mehreren Feldern.<sup>55</sup> Glen Creeber beschreibt dies als: *„breakdown between traditional series and serials“*<sup>56</sup> Der Serialitätsgrad verläuft als Diagonale zwischen den Extrempolen der Handlungsentwicklung auf der X-Achse und der Figurenentwicklung auf der Y-Achse. Bei der Einordnung der Serien in das System handelt es sich keinesfalls um eine fest determinierte Feststellung, die Einordnung bietet aber eine aufschlussreiche Visualisierung der Mischformen zwischen abgeschlossener und fortlaufender Handlung.<sup>57</sup> Aufgrund der zunehmenden Vermischung verschiedener Erzählstrukturen ist die Einordnung einer Serie in abgeschlossen oder fortlaufend nicht mehr zeitgemäß. Der Serialitätsgrad ermöglicht eine visuelle Darstellung der zunehmenden Vermischung beider Formen.

*„Prinzipiell spannt sich eine Diagonale auf zwischen den Extrempolen, wenig inhaltliche Entwicklung/stark abgeschlossen’ und ,viel inhaltliche Entwicklung/sehr offen“*<sup>58</sup>

Abhängig von der Handlungs- und Figurenentwicklung lässt sich visualisieren, ob es sich um abgeschlossene Episoden oder eine Serie mit einem ausgeprägten Fortsetzungscharakter handelt.

Serien mit einem hohen Serialitätsgrad sind für den Zuschauer nur schwer ohne die Kenntnis der vorigen Folgen zu verstehen. Serien mit einem niedrigen Serialitätsgrad lassen sich in beliebiger Reihenfolge rezipieren. Durch einen hohen Wiederholungsgehalt in jeder einzelnen Episode ist das Grundmuster bekannt und kann in endlosen Variationen kombiniert werden. Daraus resultierend können die einzelnen Folgen auch in beliebiger Reihenfolge gesendet und wiederholt werden. Für Serien mit einem hohen Serialitätsgrad gilt das Gegenteil, sie können nur in der vorgesehenen Reihenfolge rezipiert werden. Mit steigendem Serialitätsgrad sinkt das Maß an Wiederholung, Cha-

---

<sup>55</sup> Christine Piepiorka, *Lost in Narration*, 2011, S.83

<sup>56</sup> Glen Creeber, *Serial television*, 2004, S.12

<sup>57</sup> vgl. Annetkatrin Bock, *Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, 2013,S.38

<sup>58</sup> vgl. Annetkatrin Bock, *Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, 2013,S.38

rakterentwicklung und Handlungsentwicklung können unter Umständen so schnell voranschreiten, dass der Zuschauer nach einer verpassten Folge verwirrt ist.

Serien können noch viel mehr Handlungsstränge ausweisen als die klassischen Fortsetzungsserien. Bei Serien mit einer komplexen, über viele Episoden reichenden Handlung wird eine Erzählstruktur verwendet, die *narrativ complexity* genannt wird. Serien wie *24* (FOX 2001-2010) oder *LOST* (2004-2010) haben diesen Begriff geprägt und die Grenzen der narrativen Dichte ausgeweitet.

### 3.6 Narrative Komplexität

Der Begriff *narrativ complexity* ist auf Jason Mittell zurückzuführen, der sich in dem Artikel „*Narrativ complexity in Contemporary American Television*“ mit den neuen Erzählstrukturen jenseits klassischer Serials befasst.<sup>59</sup> Bei narrativ komplexen Serien ist die Zahl der Handlungsstränge und Figuren unbegrenzt. Die Handlungsstränge erstrecken sich über mehrere Staffeln und sind auf zahlreichen Ebenen miteinander verbunden. Serien wie *LOST* (ABC 2004-2010) *24* (FOX 2001-2010) *ALIAS* (ABC 2001-2006) oder *HEROS* (NBC 2006-2010) haben diese neue narrative Form geprägt. Bei diesen Serien werden verschiedene Grundmuster verbunden. Meist werden aufgrund einer Ensemblestruktur zusätzliche Elemente anderer Grundstrukturen und Genres kombiniert und so zu einer komplexen Erzählform verdichtet.

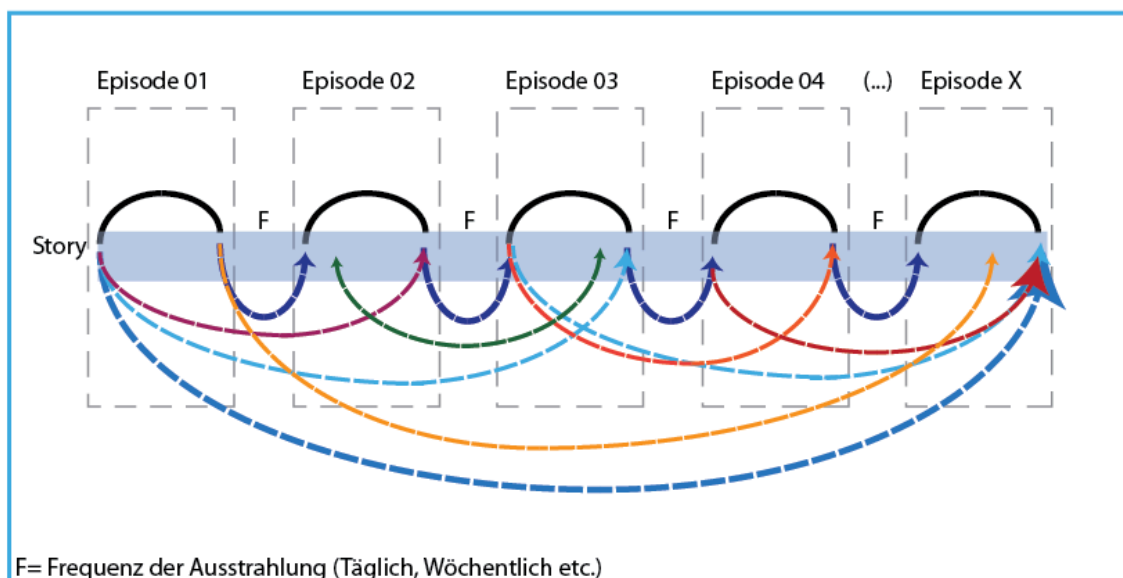


Abbildung 09: exemplarische Darstellung narrativ Komplexe Serie. Quelle: Piepiorka 2011, 79 eigene Darstellung.

<sup>59</sup> Christine Piepiorka, *Lost in Narration*, 2011, S.10

Abbildung 09 zeigt die schwarzen Pfeile der einzelnen Episoden als nicht abgeschlossen. Eine Episode kann entweder Erzählstränge beginnen oder abschließen. Ein Handlungsstrang muss nicht zwangsläufig mit dem Ende der Episode enden; er kann auch in der Mitte einer Episode gelöst werden, da es diverse Handlungen gibt, die sich überlagern. In der Abbildung steht der dunkelblaue Pfeil für die Haupthandlung der gesamten Serie. Dieser Strang wird in der Pilotfolge etabliert und zieht sich mehr oder weniger intensiv durch die gesamte Handlung. Die Ensemblestruktur bietet aber auch viel Raum für Nebenhandlungen, die sich über eine unbestimmte Anzahl von Episoden erstrecken. Die Stränge gelb, rot und orange sind Nebenhandlungen, die sich auf die Haupthandlung auswirken, und sich zum Ende der Staffel verdichten.

Der hellblaue Pfeil ist ein wiederkehrender Konflikt, der kontinuierlich episodengreifend auftritt, aber nicht in jeder Episode eine Rolle spielt. Der pinke Pfeil beschreibt eine Handlung, die sich über die Dauer von zwei Episoden erstreckt, aber keinen Bezug zur Haupthandlung hat. Eine Episode behandelt zahlreiche Handlungsstränge und endet mit einem Cliffhanger oder auch einem Multi-Cliffhanger, der mehrere Stränge in einem Moment großer Spannung unterbricht. Die Erzählstruktur basiert auf der Zopf-dramaturgie; da es aber mehr als drei Handlungsstränge geben kann, wird auch der Begriff Mosaik-Struktur verwendet, da zahlreiche Erzählstränge wie in einem Mosaik ein Gesamtbild ergeben. Bei dieser komplexen Struktur muss die Handlung nicht zwingend kontinuierlich erzählt werden; sogenannte *Flashback/Forward* können in der Erzählzeit hin- und herspringen und Ereignisse aus der Vergangenheit oder Zukunft in das narrative Mosaik einfügen. Ellipsen können genutzt werden, um einen Abschnitt der Erzählung auszulassen.

Die zeitgenössischen Dramaserien verwenden verschiedene erzählerische Grundmuster, und die Narration oszilliert zwischen Fortsetzungsserien und narrativ komplexen Strukturen. Dabei wiederholt sich der pyramidale Aufbau der dramatischen Handlung auf mehreren Ebenen: Zum einen als grundlegender Handlungsablauf einer Folge, zum anderen als Handlungsablauf einer Staffel und natürlich auch für die gesamte Handlung aller Staffeln. Neben der narrativ komplexen Erzählstruktur gibt es weitere Elemente, die zur Form der modernen Dramaserie beigetragen haben. Dabei spielen Charaktere, die sich gänzlich oder in Ansätzen dem Heldenschema entziehen und gezielte Tabus Brüche, eine wichtige Rolle.

### 3.6.1 Sex und Gewalt – HBO „It`s not TV it`s HBO“

*“sexuality, graphic violence, profanity- (...) in a context where they all work together to become a unique and distinctive product”<sup>60</sup>*

Der Premium-Pay-TV-Sender *HBO* hat es sich zur Strategie gemacht, Tabus zu brechen, Dinge zu zeigen, die das Network-Fernsehen nicht zeigt. Es war Ziel des Senders, sich durch diese Strategie von den Marktteilnehmern abzuheben und sich durch ein Alleinstellungs-Merkmal weiter zu differenzieren. *HBO* ist es gelungen, ein Image als freizügiger Sender, der die Konventionen im Umgang mit Tabuthemen bricht, aufzubauen. Mit Serien wie *SEX AND THE CITY* oder *THE SOPRANOS* wurde Ende der 1990er-Jahre ein Umgang mit Sexualität und Gewalt geprägt, der es den Serienschöpfern ermöglichte, Tabuthemen mit einem hohen Maß an Authentizität zu behandeln. Hier fand eine weitere Abgrenzung zu den Network-Sendern statt. Der von HBO eingeleitete Wandel wurde von anderen Kabelsendern nachgeahmt. Sender wie *SHOWTIME* und *AMC* versuchten mit Produktionen wie *CALIFORNICATION* oder *MASTERS OF SEX*, die durch einen sehr offenen Umgang mit Sexualität geprägt sind, nachzuziehen. In der *AMC* Serie *BREAKING BAD* geht es um einen Lehrer, der nach einer Krebsdiagnose beginnt, Cristal Meth zu kochen. Im Laufe der fünf Staffeln sterben durch sein Handeln viele unschuldige Menschen, während der Protagonist vom unscheinbaren Allerweltstypen zu einer bizarren Mischung aus krebskrankem Familienvater und Scareface wird. Diese explizite Darstellung unmoralischer Handlungen und Gewalt wäre bei den networks nicht möglich gewesen. Im Gegensatz zum Pay-TV, unterliegt das amerikanische network Fernsehen bestimmten Zensurbestimmungen der *FCC*.<sup>61</sup> Dieser Trend zum Tabubruch mit Serien wie *GIRLS*, die, angelehnt an *SEX AND THE CITY*, das Beziehungs- und Sexualleben junger Frauen im heutigen New York thematisiert, fortgeführt. Die Serie zeigt in einer für einen Network-Sender undenkbaren Freizügigkeit, wie sich Frauen Mitte 20 mit ihrer Zukunft und ihrer Sexualität auseinandersetzen. Bei den meisten network-Ausstrahlungen werden auch heutzutage Begriffe wie „Fuck“ durch weniger anstößige Wörter ersetzt. Auch das von *HBO* produzierte Fantasy-Drama *GAME OF THONES* passt in das Konzept des Tabubruchs. Einer der vielen verstrickten Handlungsstränge thematisiert eine verbotene Liebe zwischen Bruder und Schwester. Der gezielte Tabubruch hat einen wesentlichen Einfluss auf die Auswahl der kontroversen Themen, die Serien wie *THE SOPRANOS*,

---

<sup>60</sup> Rogers 2002, Seite: 53 Zitiert aus: in Eichner/Mikos/Winter, Transnationale Serienkultur

<sup>61</sup> *FCC*: Federal Communications Commission. Die *FCC* ist in den USA für die Zensur in Rundfunk und Fernsehen verantwortlich.

*BREAKING BAD* oder *GAME OF THRONES* innovativ machen. Mehr zu diesem Thema kann man bei Ivo Ritzer<sup>62</sup> nachlesen.

### 3.6.2 Komplexität der Figuren – Von Helden zu Antihelden

*'If that's true, if you don't know who I am,  
then maybe your best course... would be to tread lightly.'*<sup>63</sup>

Die Dramaserien, die das Quality-TV der letzten zwei Jahrzehnten geprägt haben, leben neben einer zunehmend komplexen Erzählstruktur von ihren vielschichtigen Figuren. Charaktere wie Tony Soprano und Walter White haben der Dramaserie eine neue Ebene verliehen. Es stehen nicht mehr unfehlbare Helden im Mittelpunkt der Geschichten. Die Serien der letzten Jahre sind geprägt durch Protagonisten mit einer Tendenz zum Antihelden oder sogar zum Antagonisten. Figuren wie Walter White (Bryan Cranston), der im Verlauf der fünf Staffeln *BREAKING BAD* vom Chemielehrer zum Kopf eines internationalen Drogenimperiums wird, ist kennzeichnend für diese Entwicklung. Eingeleitet wurde dieser Trend mit Protagonisten wie Tony Soprano (James Gandolfini, *THE SOPRANOS*) oder Don Draper (John Hamm, *MAD MEN*). In dem Buch *Difficult Men*<sup>64</sup> beschreibt Brett Martin dass die *creative revolution*, wie Martin es nennt, mit der Serie *THE SOPRANOS* beginnt. Martin sieht hier den Anfang einer kreativen Revolution, die Serien wie *HOUSE OF CARDS* oder *BREAKING BAD* erst möglich gemacht hat. Die HBO-Serie über den tief in die Mafia verstrickten Tony Soprano und seiner Familie wurde von Kritikern und Fans gefeiert und ebnete so den Weg für weitere Serien mit Protagonisten, die sich gänzlich dem Schema des Hollywood-Helden<sup>65</sup> entziehen. Der Trend, sich bei neuen Serienkonzepten einer moralisch fragwürdigen Hauptfigur zu bedienen, wird mit Protagonisten wie Dexter Morgan (Michael C. Hall, *Dexter*) und Nucky Thompson (Steve Buscemi, *BOARDWALK EMPIRE*) weiter vorangetrieben. Francis Underwood (Kevin Spacey, *HOUSE OF CARDS*) ist als skrupelloser, machtbesessener Politiker ein weiterer Protagonist mit einem Hang zum Bösen. Brett Martin sieht in dem Trend zum Antihelden eine Parallele zum Kino der 1970er-Jahre, als die kontroversen und innovativen Filme der New Hollywood Regisseure das Kino veränderten. Er sieht in den TV-Serien wie *THE SOPRANOS*, *MAD MAN* und *BREAKING BAD* ein New Hollywood im Fernsehen. Mit diesen Serien ist es dem Fern-

---

<sup>62</sup> Ivo Ritzer, Dr. phil. Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serie.

<sup>63</sup> *BREAKING BAD* DVD, Staffel 5.2 Episode 01.

<sup>64</sup> Brett Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*.

<sup>65</sup> vgl. Christoph Vogler, *Die Odyssee des Drehbuchsreibers* 1997, S.49ff



sehen gelungen, neben seiner Funktion als Unterhaltungsmedium für ein Massenpublikum eine Kunstform zu entwickeln, die zunehmend auch ein Kulturgut ist. Bret Martin formuliert es so:

*„...the equivalent of what the films of Scorsese, Altman, Coppola, and others had been to the 1970s or the novels of Updike, Roth, and Mailer had been to the 1960s.“<sup>66</sup>*

### 3.6.3 Die komplexe Serie als Roman der Neuzeit

*„Ein Balzac für unsere Zeit“<sup>67</sup>*

Filmmacher streben quer durch die Filmgeschichte danach, auch Geschichten mit einem epischen Ausmaß zu erzählen. Filmreihen wie *„DER PATE“* (1972-1990) *„STAR WARS“* (1977-heute) oder *„HERR DER RINGE“* (2001-2003) nehmen den Zuschauer mit in fremde Welten und entfalten komplexe Figurenkonstellationen, die mit der Ensemble-Struktur bei Serien zu vergleichen ist. Im Vergleich zu Serien sind aber auch Filmreihen in ihrem Ausmaß begrenzt. Aufwendige Filmreihen sind sehr kostspielig und daher auf ein Massenpublikum angewiesen. Infolge der Massenkompatibilität müssen sich Filmreihen in ihrer Erzähldichte reduzieren, was einer nuancierten Darstellung häufig im Wege steht. Serielle Formate verfügen über eine unbestimmte Erzählzeit; während ein Film in den meisten Fällen zwischen 90 und 120 Minuten lang ist, erstrecken sich Serien über mehrere Staffeln mit 30 bis 120 Episoden.

Aufgrund der langen Dauer der Handlung kann in besonderer Weise auf Details eingegangen werden. Die Serie eignet sich besser als der Film, um vielschichtige Welten und langwierige Prozesse nuanciert zu beschreiben. Eine Staffel kann zwischen 6-21 Episoden mit einer Episodenlänge zwischen 30-50 Minuten enthalten. Anders als im Film zieht sich der übergeordnete Handlungsstrang über viele Stunden hin. So kann eine Serie wie *THE WIRE* ein facettenreiches Bild von Polizisten und Kriminellen zeichnen, ohne dabei aus Zeitmangel in Klischees zu verfallen. Aufgrund dieser Eigenschaft ist die moderne Serie mit dem Roman zu vergleichen. Bei Serien mit komplexen Fortsetzungssträngen sind die Episoden mit einem Kapitel in einem Roman zu vergleichen. Es gibt stilistische Mittel, die einen Anfang und ein Ende darstellen, aber erst zusammen eine Erzählung ergeben.

Nach Umberto Eco ist das serielle Erzählen in der heutigen Zeit nur eine Aufbereitung bestehender Fragmente aus der Weltliteratur und den Unterhaltungsmedien. Daraus

---

<sup>66</sup> Brett Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution*:

<sup>67</sup> <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html>

ergibt sich, dass viele Serien eine mehr oder weniger ausgeprägte Hypertextualität aufweisen.

Hypertextualität bezeichnet nach Gérard Genette eine Überlagerung von Texten.<sup>68</sup> Das wohl berühmteste Beispiel für Hypertextualität ist James Joyces Roman *Ulysses*, der viele Bezüge zu Homers *Odyssee* aufweist. Genette bezeichnet daher Homers *Odyssee* als Hypotext und *Ulysses* als Hypertext. Hieraus schließt er, dass der Hypertext ohne den Hypotext nicht entstanden wäre. Dieses Prinzip ist auch in vielen der Qualitätsserien zu finden; in der Serie *LOST* lassen sich viele direkte und indirekte Bezüge auf Homers *Odyssee* finden. Ein Beleg dafür sind die Figurennamen, die oft Konnotationen zu bekannten Figuren aus Geschichte und Literatur aufweisen. So wartet in der Serie *LOST* Penelope auf ihren lange verschollenen Mann, was einen eindeutigen Bezug zum Hypotext darstellt. *LOST* verfügt darüber hinaus über eine zahlreiche hypertextuelle Bezüge; neben den Bezügen zu der Geschichte des Odysseus spielen hier die Namen der Figuren eine wichtige Rolle. Die Figuren tragen Namen wie John Locke, Daniel Rousseau und stellen damit Bezüge zu Philosophen und ihren moralischen Haltungen her<sup>69</sup>, die der Geschichte eine zusätzliche Ebene verleihen. Auch in der Netflix-Serie *HOUSE OF CARDS* könnte man von Elementen eines Hypertextes sprechen; neben dem Roman *EIN KARTENHAUS* von Michael Doobs gibt es in der Serie auch stilistische Bezüge zu anderen Werken. Der Abgeordnete Francis Underwood und seine Intrigen weisen Bezüge zu Shakespeares Theaterstück *RICHARD III* auf. Ein Indiz hierfür sind die in die Kamera gesprochenen Monologe der Hauptfigur Francis Underwood, die den Zuschauer in die Pläne des betrogenen Protagonisten einweihen und ihm so einen Wissensvorsprung verschaffen. So kennt der Zuschauer eine Seite des Protagonisten, die nur für den Zuschauer bestimmt ist. Die anderen Figuren kennen nur seine Maske.

## Zwischenfazit

Strukturell bedienen sich die komplexeren Serien vieler narrativer Elemente des Dramas und des Episodenromans. Neben komplexen Figuren und einer erweiterten Ensemble-Struktur können hypertextuelle Bezüge zu einer hohen narrativen Dichte beitragen. Mit den Technischen Kennzeichen die im vorigen Teil der Arbeit beschrieben wurden, lassen sich folgende Merkmale für komplexe Qualitätsserien aufstellen<sup>70</sup>:

---

<sup>68</sup> vgl. Christine Piepiorka, *Lost in Narration* 2011, S.103

<sup>69</sup> Gunther Eschke, Rudolf Böhne, *Bleiben Sie Dran!*, 2010, S.103

<sup>70</sup> vgl. Dunleavy in: *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, 2013 S.104

- neue Televisualität:** (Annäherung an die Ästhetik des Kinos.)
- Innovativer Genre-Hybrid:** (Verbindung verschiedener Genres mit dem Drama.)
- hohe narrative Komplexität:** (Eine Verdichtung vieler Erzählstränge und Figuren.)
- Transtextuelle Bezüge:** (Ermöglichen eine vielschichtige Interpretation.)
- Darstellung von Sexualität und Gewalt:** (Ermöglicht eine realistischere Darstellung.)

Zusammenfassend lässt sich nur schwer definieren, welche Elemente eine Serie aufweisen muss, um als komplexe Dramaserie zu gelten. In den vergangenen Jahrzehnten haben sich diverse, immer komplexere Strukturen entwickelt, die Serien auf erzählerischer, inhaltlicher und ästhetischer Ebene weiterentwickelt haben. Dabei muss eine Serie nicht alle diese Elemente in sich vereinen, vielmehr entstehen immer neue Hybridformen die verschiedene Elemente kombinieren. Jason Mittell beschreibt es mit den Worten:

*„There are a number of features that are Part of Narrative complexity, but any given text may have only two or three. It's more of a spectrum. (...) it's more a like a tendency“<sup>71</sup>*

Abschließend lässt sich sagen, dass es seit Ende der 1990er-Jahre viele Serien gibt, die verschiedene Merkmale des qualitativ hochwertigen Fernsehens aufweisen. Sie alle vereinen Elemente einer narrativ komplexen Erzählstruktur mit einem Ensemble von Figuren, die eine stetige Wandlung durchmachen. Dabei können verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. Serien wie *THE WIRE*, *THE SOPRANOS* und *BREAKING BAD* setzen dabei auf eine moralisch zwiespältige Hauptfiguren und einen Bezug zu gesellschaftlich relevanten Themen. Serien wie *LOST*, *GAME OF THONES* oder *HEROES* haben als Fantasy-Serien keinen Bezug zum Zeitgeschehen, verfügen aber über eine große Anzahl von Figuren und Beziehungen, die zu einer enormen narrativen Dichte zusammengefügt werden. Was diese verschiedenen Formen verbindet ist, dass sie neben dem Unterhaltungsfaktor auch eine kognitive Herausforderung für den Zuschauer darstellen.

---

<sup>71</sup> Christine Piepiorka, *Lost in Narration*, 2011, S.128

## 4 Rezeption von Serien

Im folgenden Teil der Arbeit soll die Rezeption von Dramaserien im Kontext verschiedener Medien betrachtet werden. Dabei wird die Rezeption im linearen Fernsehen und ihre Einschränkungen durch verschiedene Faktoren, die durch das Medium Fernsehen gegeben sind, beschrieben und mit der Rezeption in anderen Medien verglichen.

Es soll genauer betrachtet werden, wie sich die Eigenschaften der verschiedenen Medien im Verhältnis narrativ komplexer Inhalte unterscheiden. Betrachtet wird die Rezeption im klassischen TV, auf DVD und durch kostenpflichtige Video-on-Demand-Anbieter. Auf die Rezeption von Serien durch illegale *Streaming-Seiten* oder *Torrent Downloads* im Internet wird nur am Rande eingegangen, da es hier nur wenig aussagekräftige Nutzungszahlen gibt und die Dunkelziffer der Zugriffe besonders bei illegalen Streaming-Seiten nicht genau zu erfassen ist. Ein Zusammenhang zwischen dem hohen Serialitätsgrad narrativ komplexer Serien und einer geringen Rezeptionsmotivation im linearen Fernsehen wird vermutet und soll im Folgenden belegt werden.

### 4.1 Rezeption im linearen Fernsehen

Die Rezeption serieller Formate im Fernsehen hat eine lange Tradition, die bis in die 1960er-Jahre reicht. Bei der Programmplanung des Fernsehens spielen Serien eine wichtige Rolle, sie gliedern das Programm und schaffen wiederkehrende Elemente, die dem Zuschauer die Orientierung erleichtern<sup>72</sup>.

Das serielle Erzählen hat im Fernsehen immer komplexere Formen hervorgebracht; der Rezipient kennt die Konventionen der verschiedenen Genres und ist auch bereit, sich auf innovative Hybridformen einzulassen. Die Rezeption der genannten Qualitäts-Serien erfolgt wöchentlich zu einem bestimmten Zeitpunkt auf dem gleichen Sendeplatz<sup>73</sup>. Der Zuschauer sieht die Serie jede Woche zum gleichen Zeitpunkt. Jedoch ergeben sich aus dem Charakter der Serie im Fernsehen als Werbeumfeld auch Einschränkungen, die der Komplexität im Wege stehen. Im letzten Teil der Arbeit wurde veranschaulicht, wie die Werbeblöcke und die Ausstrahlungsfrequenz dramaturgische Abläufe beeinflussen. Neben der Werbung gibt es noch weitere Faktoren, die den Re-

---

<sup>72</sup> vgl. Dennis Eick, Programmplanung, 2007, S.8

<sup>73</sup> Das gilt nur für die Erstausstrahlung der Episoden.

zeptionsprozess unterbrechen. Nach Jane Feuer gibt es bei der Rezeption im Fernsehen drei diegetische Welten:

*„Das Fernsehprogramm, die Werbeunterbrechung sowie das Umfeld des Rezipienten. Diese drei Welten stören sich gegenseitig und unterbrechen so die Kontinuität der Erzählung“<sup>74</sup>*

Besonders bei Serien mit einer narrativ komplexen Struktur ist auch die Ausstrahlungsfrequenz kritisch zu betrachten. Eine Woche Alltag zwischen den Episoden ist eine lange Zeit, die dem Verständnis der zusammenhängenden Handlung im Wege steht. Ein *recap* kann zwar die Handlung zusammenfassen und so auch verpasste Episoden kompensieren. Ein *recap* ist aber nicht in der Lage, die Entwicklungen der vielen Erzählstränge plausibel nachzeichnen<sup>75</sup>. Zusammenfassend sind die Rezeptionsbedingungen im klassischen Fernsehen nicht optimal, um komplexen Inhalten, die sich über viele Episoden erstrecken, zu folgen. Darin liegt wohl der Hauptgrund für den Misserfolg der meisten komplexen Serien im deutschen Fernsehen der letzten Jahre.<sup>76</sup> Sascha Seiler sieht schon 2008 das Ende komplexer Serien im US- Fernsehen.

*„...wieder für einen konservativeren, konsumorientierteren Markt zu produzieren, weiter verfolgt wird und vielleicht schon das Ende der komplexen Narrative im US-Fernsehen einleiten könnte.“<sup>77</sup>*

## 4.2 Rezeption auf DVD/Blue Ray

Die DVD bietet dem Rezipienten die Möglichkeit, die Inhalte unabhängig vom Rhythmus des Fernsehens zu rezipieren. Im Gegensatz zur Video-Kassette bietet sie sehr viel Speicherkapazität; das ermöglicht es, mehrere Folgen einer Serie auf einem Datenträger zu speichern. Die Blue Ray ist eine Weiterentwicklung der DVD mit noch mehr Speicherplatz und einer höheren Auflösung (High Definition 1920x1080). Sie ist der DVD in Qualität und Speicherplatz weit überlegen und wird die DVD zunehmend verdrängen. Im Folgenden werden beide Datenträger als gleichwertig behandelt, da die

---

<sup>74</sup> Jane Feuer: *Narrativ Form in American network television* 1986, S.52

<sup>75</sup> Eine genaue Analyse der Wirkung von Zusammenfassungen in einem „Recap“ wird hier aus verschiedenen Gründen nicht vorgenommen.

<sup>76</sup> vgl. [http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind\\_die\\_zuschauer\\_zu\\_doof\\_fuer\\_gutes\\_fernsehen/](http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind_die_zuschauer_zu_doof_fuer_gutes_fernsehen/)

<sup>77</sup> Sascha Seiler, *Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*, 2010, S.9

größere Speicherkapazität, höhere Auflösung sowie die Möglichkeit, Inhalte auch in 3D zu speichern, nur eine geringe Auswirkung auf die Rezeption der Inhalte haben.

Neben den Vorteilen durch die zeitlich unabhängige Rezeption ist die DVD oder Blue Ray auch ein Sammelobjekt, das in vielen Varianten angeboten wird und dem Fan weit mehr als nur die einzelnen Folgen einer Serie bietet. Durch ein ästhetisches Artwork und viele Extras entsteht für den Käufer ein Mehrwert, der die DVD/Blue Ray besonders für Fans begehrenswert macht. Der Nutzer hat die Möglichkeit, zusätzliche Informationen abzurufen und sich näher über die Schauspieler und Macher zu informieren. Besonders bei Serien ist die Zweitverwertung auf dem DVD-Markt auch aus ökonomischer Sicht sehr profitabel. Die Staffeln werden erst einzeln angeboten, darauf folgen Boxen mit mehreren Staffeln. Ist die letzte Staffel der Serien gesendet, erfolgt der Verkauf der gesamten Serie als Sammlerbox. Durch die lange Kette der Zweitverwertung ist der Rechteinhaber in der Lage, über einen langfristigen Zeitraum von vielen Jahren oder Jahrzehnten Gewinne zu erzielen.

Bei einem seriellen Drama bietet die DVD/Blue Ray neben der Funktion als Sammelobjekt in punkto Rezeption einen deutlichen Vorteil. Sie bietet die Möglichkeit, die Geschichte als eine Einheit zu sehen, ohne störende Unterbrechung durch die Werbepausen und eine wöchentliche Ausstrahlungsfrequenz.

Die DVD/Blue Ray begünstigt eine neue Art des Medienkonsums, dass sogenannte *binge-watching*. Beim *binge-watching* werden über mehrere Stunden viele Folgen in einer Marathonsitzung angeschaut. Der Begriff *binge-watching* ist von der durch Fressanfälle geprägten Essstörung „*binge-Eating*“ abgeleitet. Diese Art der Rezeption ist typisch für Serien mit einem hohen Serialitätsgrad. Da komplexe Erzählformen eine hohe erzählerische Dichte aufweisen, geben sie dem Zuschauer einen Anreiz, eine Episode oder Staffel mehr als einmal zu sehen. In den USA wird diese Eigenschaft als *rewatchability*<sup>78</sup> bezeichnet. Kleine Details, die der Geschichte eine zusätzliche Ebene verleihen, können im Fernsehen leicht übersehen werden. So bekommt der Zuschauer erst mit der DVD die Möglichkeit, subtile Elemente der Erzählweise und intertextuelle Bezüge wahrzunehmen. Betrachtet man die Entwicklung des DVD-Marktes (Abbildung 09) und die Entstehung der modernen TV-Serie Ende der 1990er-Jahre, lässt sich ein Zusammenhang der Verbreitung von DVDs und der Entstehung komplexerer Erzählformen herstellen. Durch das Bedürfnis nach einer zusammenhängenden Rezeption der Episoden entsteht ein ökonomisches Potenzial. Die *rewatchability* wird zu einem ökonomischen Faktor, da die Zuschauer auch nach der Fernseh-Ausstrahlung eine Kaufmotivation haben. Diese Kaufmotivation ist bei weniger komplexen Formaten, die

---

<sup>78</sup> Rewatchability: Hierbei handelt es sich um ein Qualitätsmerkmal. Es beschreibt den Willen eine Folge mehrmals gucken zu können ohne dass Langeweile auftritt.

auf Episoden begrenzte Geschichten erzählen, nicht in diesem Ausmaß gegeben. Die DVD-Box wird zum Buch des digitalen Zeitalters, dass man sich in ein Regal stellt und darin liest wie in umfangreichen Episodenromanen, eine Stunde vor dem Einschlafen oder einen ganzen Sonntag. Die Rezeption erfolgt im persönlichen Rhythmus und der individuellen Aufmerksamkeits-Spanne entsprechend.

Annekatri Bock untersuchte in einer empirischen Studie unter anderem die Relation zwischen dem Serialitätsgrad und der DVD-/Blue Ray-/Internetnutzung von amerikanischen Serien. Das Ergebnis dieser Untersuchung soll hier kurz erläutert werden. Die Teilnehmer der Studie sollten mittels einer Online-Befragung ihr bevorzugtes Rezeptionsmedium verschiedener Serien angeben. Das Ergebnis macht deutlich, dass Serien, die einen hohen Serialitätsgrad aufweisen, von den Teilnehmern lieber im Internet oder auf DVD gesehen werden als solche, die eine tendenziell abgeschlossene Erzählstruktur aufweisen. Von den 40 in der Untersuchung angegebenen Serien werden die Serien, die den höchsten Serialitätsgrad erkennen lassen, hier sind besonders

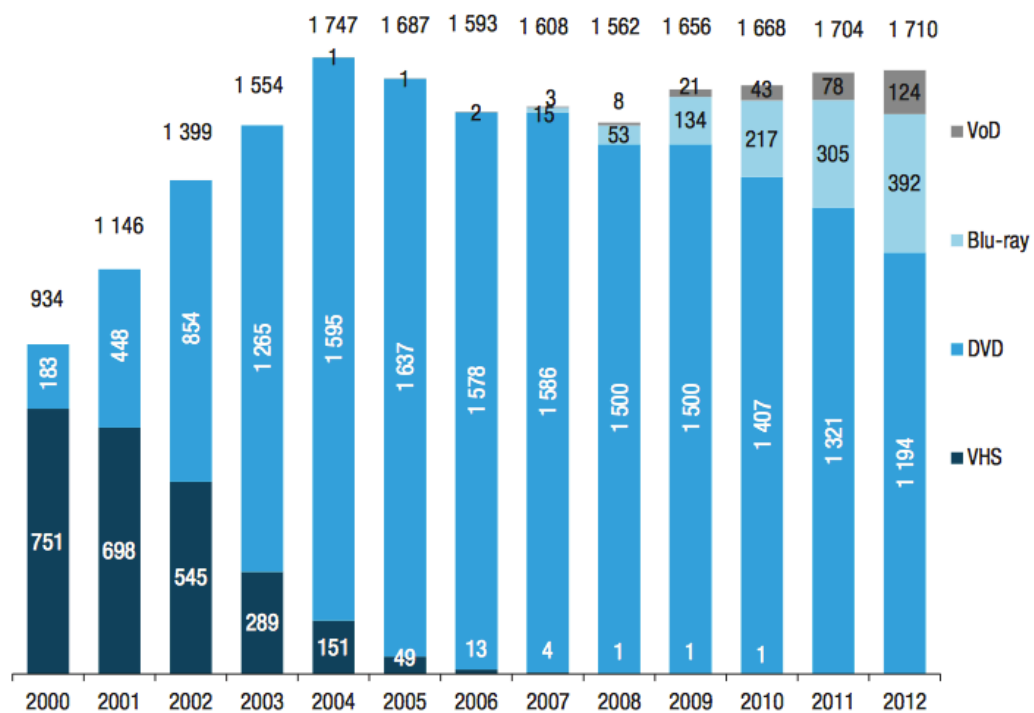


Abbildung 10: Umsätze mit den einzelnen Formaten im deutschen Videomarkt 2000 bis 2012 Käufe und Leihvorgänge, in Mio. Euro Quelle: Bundesverband Audiovisuelle Medien e.V. (BVV): Der deutsche Videomarkt 2011. BVV Business Report, S. 27, 36; Darstellung, Media Perspektiven.

24, *HEROS* und *PRISON BREAK* zu nennen, am häufigsten auf DVD oder im Internet rezipiert. Die Grafik im Anhang der vorliegenden Arbeit, zeigt die quantitativen Rezeptionspräferenzen der Teilnehmer bei allen 40 abgefragten Serien. (Anhang 02 Serialitätsgrad). Basierend auf der Darstellung des Serialitätsgrads von Serien lässt sich aus den Ergebnissen von Annekatrin Bock folgende Tendenz bei der Rezeption von seriellen Inhalten feststellen: Die Rezeptionsmotivation der Zuschauer im Medium Fernsehen nimmt mit steigendem Serialitätsgrad ab. Im klassischen Fernsehen werden Serien mit einer weitgehend abgeschlossenen Handlung bevorzugt.

Grenzen in seiner Komplexität gesetzt. werden aber nicht mehr primär im Fernsehen rezipiert. Abbildung 11 stellt den Zusammenhang von Serialität und Rezeptionsmedium exemplarisch dar.

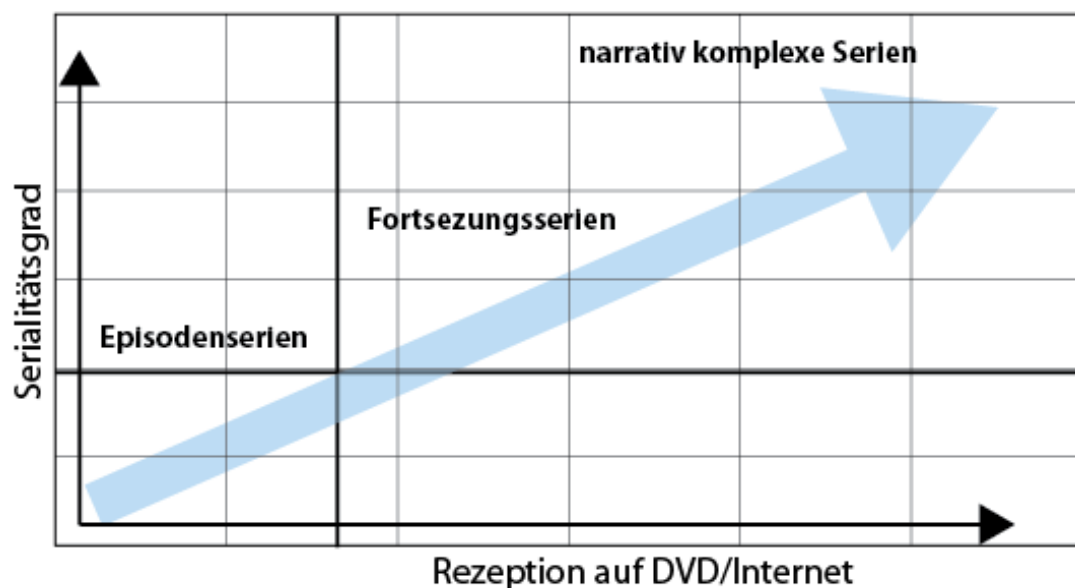


Abbildung 11: Relation von Serialitätsgrad und DVD/ Internetnutzung. Quelle: Bock, 2012, 213 eigene Darstellung.

Dabei handelt es sich nicht um ein quantitatives Ergebnis. Aufgrund der verhältnismäßig geringen Teilnehmerzahl und der Größe des Marktes kann hier nur eine Tendenz abgeleitet werden. Das Wachstum der Video-on-Demand Branche und der damit einhergehende Preisverfall der Angebote begünstigen aber eine von Ausstrahlungsfrequenz unabhängige Rezeption, auf legalem Wege. Dieser Umstand wird die Entstehung neuer komplexer Formate in naher Zukunft weiter vorantreiben.



## 4.3 Rezeption Video-on-Demand

Video-on-Demand bietet dem Nutzer die Möglichkeit, Inhalte zu einem beliebigen Zeitpunkt zu rezipieren. In der Vergangenheit war dies nur auf dem Computer möglich; die zunehmende Medienkonvergenz, hier sind vor allem die Verbreitung von Smart TVs und Spielekonsolen mit Internetzugang und Video on Demand Apps zu nennen, bringen Video-on-Demand-Inhalte mit zunehmender Nutzerfreundlichkeit auf den Fernseher.

Video-on-Demand wird nach den Prognosen der Branchenkenner die Wachstumsbranche der kommenden Jahre. In Deutschland lag das jährliche Wachstum seit 2005 bei durchschnittlich 90%.<sup>79</sup> Die zur Zeit verfügbaren Video-on-Demand-Modelle lassen sich nach ihren Bezahlmodellen in vier Gruppen einteilen.

- – *Free VoD: frei abrufbare Inhalte;*
- – *Ad-supported Video-on-Demand (A-VoD): werbefinanziertes VoD;*
- – *Subscription Video-on-Demand (S-VoD): VoD im Abonnement;*
- – *Transactional Video-on-Demand (T-VoD): Filmausleihe per VoD.*<sup>80</sup>

Besondere Beachtung soll hier das Modell Subscription Video-on-Demand finden. In den USA ist es Netflix mit seinem S-VoD Modell gelungen, eine klare Vormachtstellung auf dem Video-on-Demand-Markt zu erringen. Bei dem S-VoD-Modell erwirbt der Kunde gegen einen monatlichen Festpreis ein Abonnement, das ihm erlaubt, alle angebotenen Inhalte beliebig zu nutzen. Bei Netflix und dem deutschen Anbieter Watchever liegt dieser Festpreis unter zehn Dollar bzw. Euro. Damit liegen die VoD-Anbieter preislich weit unter dem Preis für eine Pay-TV Abonnement. Ein weiterer Unterschied zum Pay-TV liegt in der Flexibilität des VoD-Abonnements; bei den meisten Pay-TV Anbietern sind Vertragslaufzeiten von 24 Monaten üblich, die VoD-Anbieter bieten ihren Kunden in der Regel eine monatliche Kündigung an. In Deutschland nutzen erst 4% aller Haushalte VoD-Angebote, im Vergleich dazu ist die Nutzung in den USA mit 28% sehr viel weiter verbreitet. Aber auch die deutschen Video-on-Demand-Anbieter erwarten in den nächsten Jahren einen enormen Zuwachs bei den deutschen Nutzern.<sup>81</sup> (Abbildung:12)

---

<sup>79</sup> [http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013\\_Martens\\_Herfert\\_02.pdf](http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013_Martens_Herfert_02.pdf) S. 101

<sup>80</sup> [http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013\\_Martens\\_Herfert\\_02.pdf](http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013_Martens_Herfert_02.pdf) S. 102

<sup>81</sup> [http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013\\_Martens\\_Herfert\\_02.pdf](http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013_Martens_Herfert_02.pdf) S. 102

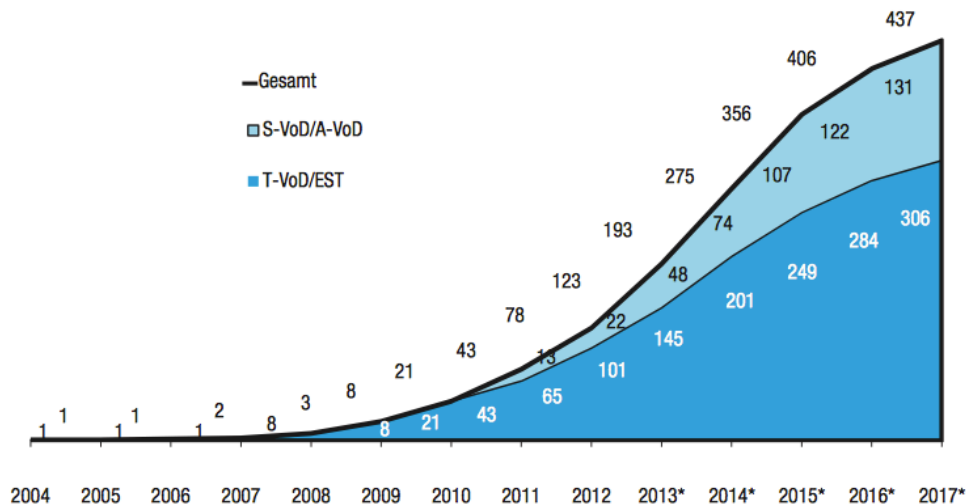


Abbildung 12: (Erwartete) Entwicklung der VoD-Umsätze in Deutschland 2004 bis 2017 Umsatz in Mio Euro. Quelle: Bundesverband Audiovisuelle Medien e.V. (BVV): *Der deutsche Videomarkt 2011. BVV Business Report*, S. 27, 36; Filmförderungsanstalt (FFA): *Der Videomarkt 2012. Entwicklung Kino und Homevideo. Rekordjahr 2012*, S. 13. Darstellung: House of Reserch. \*) Ab 2013: Prognose House of Research.

In-  
dividuelles Programm durch Auswertung der Nutzungsdaten: Jeder Zugriff auf eine Datei wird gespeichert und durch Algorithmen analysiert und ermöglicht es Streaming-Diensten wie Netflix oder Watchever, seine Kunden und ihr Rezeptionsverhalten sehr genau zu kennen. Wann ein Stream gestartet wird, wann er unterbrochen wird, wie oft und wie lange und was ein Nutzer streamt, wird gespeichert und ausgewertet. Jedem Nutzer wird aus den Ergebnissen seiner Nutzungsdaten eine Auswahl von Inhalten vorgeschlagen, die ihn interessieren könnten.

*„Between 75% to 80% of the videos that Netflix users end up watching on the service come directly from the company's recommendations about what to watch next.“<sup>82</sup>*

Die Zahlen, die Netflix 2013 kurz vor Jahresende veröffentlicht hat, verdeutlichen die Konkurrenz zum klassischen Fernsehen. 29.93 Millionen zahlende Kunden hat das Unternehmen, und damit überholt es den Pay-TV-Anbieter HBO, der zu diesem Zeitpunkt 28.96 Millionen zahlende Vertragskunden in Nordamerika hatte. Aufgrund der großen Menge an Nutzerdaten ist Netflix in der Lage, die Bedürfnisse der Nutzer sehr genau einzuschätzen. Die Auswertung der Daten ergab, dass Nutzer Filme, an denen

<sup>82</sup><http://mashable.com/2013/12/11/netflixdata/#:eyJzljoiZiZlmlmkiOiJfdmpqY2U1NjJkNmUzdGliMGI4eWNzNzFoYmJfln0> (zuletzt besucht 12.12.13)

David Fincher und Kevin Spacey beteiligt waren, viele Abrufe aufwiesen. So entschied sich Netflix, gleich zwei Staffeln der Serie *HOUSE OF CARDS* in Auftrag zu geben. Für insgesamt 100 Mio. Dollar entstanden 26 Episoden. Hier wird ein wesentlicher Unterschied zum Fernsehen klar. Im Gegensatz zum Fernsehen ist Netflix nicht auf den gebräuchlichen Produktionszyklus angewiesen. Es erfolgt keine Testphase mit einem Pilotfilm, der bei einer zu geringen Quote das Aus für die Serie bedeutet. Netflix ist auch nicht darauf angewiesen, dass die Serie in den ersten Wochen der Ausstrahlung ein Publikum finden muss, dass die Serie wöchentlich weiter verfolgt. Auch die innovative Entscheidung, die 13 Episoden der ersten Staffel zusammen zu veröffentlichen, wurde zuerst kritisch aufgenommen, da diese Strategie nicht darauf abzielt Zuschauer, über einen längeren Zeitraum zu binden. Auf der anderen Seite bietet Netflix mit dieser Strategie seinen Kunden die Möglichkeit, die Serien wie eine DVD/Blue Ray zu rezipieren. Netflix veröffentlicht keine genauen Nutzerzahlen über den Erfolg dieses Modells. Zahlen eines US-Breitband-Internet-Anbieters zeigen, dass ein Großteil der Nutzer, die am Premierentag auf Episode 01 zugriffen, auch weitere Episoden im Anschluss sahen. Von den zwei Prozent der Nutzer, die Episode 01 sahen, haben sich 1,3% auch die zweite Episode angesehen.<sup>83</sup> Die Daten beziehen sich nur auf einen kleinen Teil der Gesamtnutzer, sie entsprechen nicht den hochgerechneten TV-Ratings und sind damit nicht repräsentativ. Sie lassen aber darauf schließen, dass dieses Verteilungsmodell über ein bisher ungenutztes Potenzial verfügt.

Den Erfolg, den Netflix mit seinen ersten Eigenproduktionen hatte, nehmen sich andere Unternehmen zum Vorbild und versuchen sich ebenfalls mit Eigenproduktionen zu behaupten. Seit 2012 verwenden die Nutzer einer Xbox mehr Nutzungszeit mit Film-, TV- und Musikinhalten als mit Gaming. Die modernen Spielekonsolen werden nicht mehr nur für Videospiele genutzt, sie werden zum Entertainment-Zentrum im Wohnzimmer, Festplatten mit ausreichend Speicherplatz und ein Internetzugang schaffen die Möglichkeit, viele Alternativen zum Spielen von Videospielen zu bieten. Microsoft und Sony setzen mit ihren neuen Konsolen auf Konvergenz. Viele vorinstallierte Apps erleichtern dem Nutzer den Umgang mit Inhalten wie Musik und Video-on-Demand. Microsoft bietet auf der Xbox One die App Xbox Video an, die zum Streamen von Filmen und Serien entwickelt wurde. Von etwa 80 Millionen Xbox-Besitzern weltweit sind rund 48 Millionen online beim Xbox-Live-Netzwerk registriert – mit einer Nutzungszeit von ca. 20 Milliar-

---

<sup>83</sup> Die von Prodera zur Verfügung gestellten Informationen beruhen lediglich auf einer kleinen Auswahl von Netflix-Abonnenten und sind deshalb weniger aussagekräftig als die klassischen TV-Ratings der Firma Nielsen. Dennoch können daraus erste Schlüsse über die neue Serie und deren Verteilungsmodell gezogen werden.

den Stunden, von denen im Jahre 2012 etwas mehr als die Hälfte auf Entertainment-Apps entfiel und entsprechend etwas weniger als die Hälfte auf Spiele. Microsoft und Sony verkauften am Erscheinungstag ihrer neuen Konsolen je eine Million Geräte. Analysten prognostizieren, dass es in den ersten vier Monaten insgesamt zehn Millionen sein werden. Bei der US-Version der Xbox one sind eigene Apps von Netflix, Hulu, ESPN, Fox Now oder Sonys Abrufdienst Crackle verfügbar, in Kürze folgen Amazon Instant Video und HBO Go. Für den deutschen Markt haben die Anbieter Lovefilm, Watchever, Zattoo oder Eurosport eigene Apps für die Xbox One. Sky Go, Arte oder die ZDF-Mediathek sind auf der Xbox 360 vertreten und werden wohl bald nachziehen. Als Entertainment & Digital Media President setzt Microsoft auf die ehemalige Chefin der CBS Network Television Entertainment Group Nancy Tellem, die in ihrer Zeit beim Fernsehen maßgeblich für globale Hits wie die *CSI*-Serien oder *NAVY CIS* verantwortlich war. Langfristig will auch Microsoft selbst Inhalte produzieren, die nötigen Studios in Santa Monica, London, Seattle und Vancouver besitzen sie schon. Derzeitig wird mit rund 200 Mitarbeitern an Drama- und Comedy-Serien, Dokus, Reality-Shows und Live-Events gearbeitet.

## 4.4 Rezeption auf illegalen Streaming-Seiten und Tauschbörsen

Bei illegaler Internet-Nutzung ist zwischen dem Streamen von Inhalten und dem Download zu unterscheiden. Das illegale Streamen und Downloaden von Filmen und Serien hat sich in den letzten Jahren zu einem Massenphänomen entwickelt. Anfangs nur von einer kleinen Gruppe technikaffiner User genutzt, ist der Zugang zu diesen Inhalten immer leichter geworden und hat sich zunehmend verbreitet. Eine repräsentative Umfrage der Filmförderanstalt (FFA) ergab, dass im „ersten Halbjahr 2011 17 Prozent aller Internetnutzer und sogar 31 Prozent der Männer zwischen 18 und 29 Jahren illegale Medieninhalte gestreamt“ haben.<sup>84</sup> Neben aktuellen Spielfilmen greifen die Nutzer häufig auf Serien zu. In der Gunst der Nutzer standen Serien mit einem hohen Serialitätsgrad an der Spitze der Zugriffszahlen. Bei den illegalen Internet-Angeboten hat der Nutzer ähnliche Rezeptionsbedingungen wie beim VoD oder der DVD. Er kann die

---

<sup>84</sup> Auswirkungen digitaler Piraterie auf die Ökonomie von Medien  
(Quelle: [www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/media/20587](http://www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/media/20587))

Frequenz der Episoden selbst bestimmen und hat die freie Wahl, sich eine oder mehrere Episoden anzusehen binge-watching. In Sachen Qualität und Bedienungskomfort sind die DVD und Video-on-Demand aber deutlich überlegen. Die Zahlen des illegalen Download Portals *TorrentFreak* machen deutlich, dass die Serien, die von den Nutzern am häufigsten abgerufen wurden, einen hohen Serialitätsgrad aufweisen.<sup>85</sup>

**1. GAME OF THONES (5,9 Millionen)**

**2. BRAKING BAD (4,2 Millionen)**

**3. THE WALKING DEAD (3,6 Millionen)**

Einigen Serien kommt es aber auch zugute, auf diesem Weg eine Fangemeinde aufzubauen. Sie profitieren davon, dass sie schon ein Publikum in Ländern haben, in denen die Serie noch nicht ausgestrahlt wurde. Das kann sich unter Umständen auf die DVD-Verkäufe in diesen Ländern auswirken. Im Fall der HBO-Serie *GAME OF THRONES* lässt sich diese Entwicklung feststellen. Die Serie belegt den ersten Platz bei den Serien-Downloads, die dritte Staffel wurde mit 5,9% Millionen Zugriffen mehr nachgefragt als die anderen Serien. Trotz dieser hohen Zahl von illegalen Zugriffen entwickelte die Serie sich zum größten DVD-Erfolg des Senders. In einem Interview antwortete Michael Lombardo, Programmdirektor bei HBO, als man ihn auf die illegalen Downloads ansprach: „*Ich sollte das wahrscheinlich nicht sagen, aber auf eine Art ist das ein Kompliment*“<sup>86</sup>. Das illegale Streaming hat sich auch in den USA als nützlich für die komplexen Serien erwiesen. Serien, die aufgrund ihrer Konzeption nur in ganzem Ausmaß zu verstehen sind, wenn der Zuschauer alle Episoden in der entsprechenden Reihenfolge sieht, können so einen Zuschauerzuwachs bekommen, auch wenn die Serie schon jahrelang läuft. Der Zuschauer sieht alle Episoden, die zum Download zur Verfügung stehen und verfolgt die nächste Staffel anschließend im Fernsehen oder kauft die DVD.

---

<sup>85</sup> <http://www.moviepilot.de/news/game-of-thrones-am-haufigsten-heruntergeladene-serie-2013-127003>

<sup>86</sup> <http://www.noz.de/deutschland-welt/vermishtes/artikel/416661/wie-internetdienste-wie-netflix-das-fernsehen-verandern>

Mit dem Wachstum der VoD-Branche entsteht eine legale Alternative, die diese Entwicklung weiter vorantreiben wird. Der Zuschauer braucht die Möglichkeit versäumtes nachzuholen, können die Zuschauer eine Serie in im Internet verfolgen hat dies einen positiven Effekt auf die Quoten im TV sowie die DVD Verkäufe. In der Presse wird Netflix bei dieser Entwicklung eine wichtige Position zugeschrieben:

*„Viel wird in der Branchenpresse und in der künftigen Fachliteratur vom Netflix-Effekt die Rede sein. Denn die Quoten der einst so publikumsschwachen AMC-Serie zogen in dem Augenblick an, als es via Netflix die Möglichkeit gab, die bisher gelaufenen Staffeln nachzuholen.“<sup>87</sup>*

Diese Zunahme ist an der Serie *BREAKING BAD* zu erkennen. Die Serie startete mit weniger als einer Million Zuschauern und konnte bis Staffel fünf auf knapp drei Millionen gewinnen. Der Sender *HBO* entschied sich, die letzte Staffel in zwei Teile mit jeweils acht Episoden zu teilen und Teil zwei erst in der nächsten Saison zu zeigen. *HBO* konnte einen enormen Zuschauerzuwachs erzielen, nachdem die gelaufenen Staffeln bei Netflix verfügbar waren. Der zweite Teil von Staffel fünf holte im Durchschnitt 10,3 Millionen Zuschauer. Dieser Zuwachs war möglich, weil sich die Zuschauergemeinde durch legalen Zugriff auf die vorherigen Episoden ausgeweitet hat.

## 4.5 Veränderte Sehgewohnheiten

*“The ability to catch up has created the opportunity to make these kind of shows.”<sup>88</sup>*

Die Alternativen zur Rezeption im Fernsehen verbreiten sich zunehmend und erwarten in den nächsten Jahren einen steigenden Zuwachs an Nutzern. Die zunehmende Verbreitung von Technologien wie dem Smart-TV, neuen Spielekonsolen und Tablets erleichtern dem Nutzer den Zugang zu Video-on-Demand-Inhalten. Das US-Fernsehen hat, wie am Fall des *BREAKING BAD* Finales deutlich wird, bewiesen, dass es die vermeintliche Konkurrenz auch für sich nutzen kann. Die älteren Staffeln einer Serie kurz vor dem Start neuer Folgen bei einem Video-on-Demand-Anbieter zu zeigen kann

---

<sup>87</sup> <http://www.serienjunkies.de/news/quoten-millionen-breaking-bad-53717.html>

<sup>88</sup> [qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/](http://qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/)

dazu führen, neue Zuschauergruppen zu erschließen und damit die Quote zu steigern. Auch bei den illegalen Downloads kann aus der Not eine Tugend werden, wenn die illegalen Downloads dazu führen, dass auch hier neue Zuschauer auf die Serie aufmerksam werden und so die Nachfrage der Serie auf DVD steigern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Rezeption im Fernsehen durch verschiedene Faktoren beeinträchtigt wird. Werbeunterbrechungen und die wöchentliche Ausstrahlungsfrequenz sind für das Verfolgen einer komplexen Handlung nachteilig. Die DVD und das Internet sind in gewisser Weise Bedingung für die Entstehung komplexer Serien. Auf der einen Seite ermöglichen sie dem Rechteinhaber, noch Jahre nach der Ausstrahlung Gewinne mit einer Serie zu erwirtschaften. Auf der anderen Seite wird die Rezeption einer komplexen Serie mit einem hohen Serialitätsgrad erst durch die DVD zu einem zusammenhängenden Erlebnis. Ein Zusammenhang der „*creativ revolution*“ des amerikanischen Fernsehens und der rasanten Verbreitung der DVD seit Anfang der 2000er-Jahre liegt nahe.

Es gibt einen bestimmten Serialitätsgrad, der für das Medium Fernsehen geeignet ist; dieser muss dem Zuschauer ein ausgewogene Mischung von Bekanntem und Neuem geben.

Ist eine Handlung von Charakterentwicklung und vielen fortlaufenden Handlungssträngen geprägt, entspricht das Format nicht mehr den Rezeptionsbedingungen des klassischen Fernsehens. Die komplexen Fortsetzungsserien sind folglich mehr ein Phänomen der Medienkonvergenz, das erst durch die Rezeption in alternativen Medien möglich wurde.

In anderen Worten ausgedrückt: Die zunehmende Komplexität von Serien ist bedingt durch eine vom linearen Fernsehen unabhängigen Rezeption.

## 5 Qualität und Quote, komplexe Serien im deutschen Fernsehen

### 5.1 Serien im deutschen TV-Programm

Serielle Formate spielen auch im deutschen Fernsehen eine wichtige Rolle. Dabei wird besonders bei den Privatsendern auf Produktionen aus dem Ausland, vorwiegend aus Amerika, gesetzt. Im Folgenden soll der Quotenerfolg komplexer Serien im deutschen Fernsehen untersucht werden.

Wie in Kapitel drei beschrieben wurde, handelt es sich bei Krimiserien um eine weitgehend in sich geschlossene Form. Aufgrund der Fallstruktur sind die Folgen auch als Einzelepisoden zu rezipieren. Dies bietet Freiheiten in der Programmplanung, die bei Serien mit einer komplexen fortlaufenden Handlung nicht gegeben ist. Im folgenden Teil der Arbeit soll auf komplexe Serien im deutschen Fernsehen eingegangen werden. Der Quotenerfolg oder Misserfolg von Serien soll im Kontext der in Kapitel drei beschriebenen Erzählstrukturen hinterfragt werden. Dazu werden zuerst die Begriffe Quote und Programmplanung kurz erklärt.

#### **Quote:**

Die AGF misst die Fernsehquoten in Deutschland mithilfe eines Pannels. Dieses Panel bildet eine repräsentative Stichprobe der Gesamtbevölkerung. Aus den 5.000 Haushalten mit ca. 10.500 Personen wird die Quote von der AGF hochgerechnet. Die Hochrechnung bildet die Fernsehnutzung von 72,20 Millionen Personen ab drei Jahren ab.<sup>89</sup> Die Fernsehquote wird dabei differenziert angegeben, einmal die Quote für das Gesamtpublikum und einmal für die werberelevante Zielgruppe von 18-49 Jahren. Im Folgenden werden nur die Quoten für die Zielgruppe angegeben.

#### **Programmplanung:**

Unter Programmplanung versteht man die Strukturierung des Fernsehprogramms. Ziel der Programmplanung ist es die Zuschauer über einen längeren Zeitraum vor dem Fernseher und vor allem auf dem gleichen Sender zu halten. So soll eine möglichst

---

<sup>89</sup> [qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/](http://qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/)



große Gruppe vor dem Fernseher versammelt werden um eine Werbebotschaft gezielt zu verbreiten<sup>90</sup>.

Die Sender verwenden eine Vielzahl von Strategien, um den Zuschauer an den Sender zu binden. All diese Strategien zu beschreiben, würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Bei den hier behandelten Serien werden im Wesentlichen zwei Strategien aus der Programmplanung angewendet: Zum einen das sogenannte *Blocking* und zum anderen die *Marathonprogrammierung*. Beim Blocking werden verschiedene Serien mit thematischem Zusammenhang in einem Block gesendet. Bei der Marathonprogrammierung werden viele Episoden einer Serie als Marathon gezeigt. Mehr zu den Methoden der Programmierer kann man unter anderem bei Dennis Eick nachlesen.<sup>91</sup>

## 5.2 Erfolge und Misserfolge

Im deutschen Fernsehen haben es komplexe Serien nicht leicht, nur in wenigen Fällen kann eine komplexe Serie eine zufriedenstellende Quote erreichen. Die Kritiker geben in vielen Fällen der Programmplanung die Schuld, da hochgelobte US-Serien oft erst im Spätprogramm laufen. Serien wie *THE SOPRANOS* zeigte das ZDF am Sonntagabend nach 23:00 Uhr und konnte damit nur schlechte Quoten erreichen, nach der zweiten Staffel wurde das Experiment als gescheitert angesehen und die Serie abgesetzt. Bei der Serie *MAD MEN*, die ab November 2013 von ZDF Neo ins Hauptprogramm umzieht, wird an diesem umstrittenen Sendeplatz festgehalten.<sup>92</sup>

Anders sah es 2012 bei der Serie *HOMELAND* aus, die bei Sat.1 auch am Sonntagabend um 23:15 lief und mit der ersten Staffel einen erfolgreichen Start hinlegte. Mit einer Quote von 17%<sup>93</sup> lag die Serie weit über dem Senderschnitt von ca. 10%. Nachdem die erste Staffel mit einer Quote von 14,5% abschloss, entschied sich SAT.1, *HOMELAND* auf den Sendeplatz um 22:15 zu legen; trotz des besseren Sendeplatzes konnte die Serie die Quote nicht halten und sank in Staffel zwei bis zum Staffelfinale auf 6,5%.<sup>94</sup>

Dieser Quotenverlust ist bei komplexen Serien ein bekanntes Problem; der Fantasy-Serie *HEROES* ging es bei RTL II ähnlich, nach einem beeindruckenden Start mit

---

<sup>90</sup> vgl. Dennis Eick, Programmplanung 2007, S.8

<sup>91</sup> Dennis Eick Programmplanung Konstanz, 2007

<sup>92</sup> [http://www.dwdl.de/nachrichten/42620/zdf\\_mad\\_men\\_ab\\_november\\_im\\_hauptprogramm/](http://www.dwdl.de/nachrichten/42620/zdf_mad_men_ab_november_im_hauptprogramm/)

<sup>93</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/67219/quotencheck-homeland-sat-1-prosieben-maxx>

<sup>94</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/67219/quotencheck-homeland-sat-1-prosieben-maxx>

17,3% sank die Quote bis auf ca. 5% ab.<sup>95</sup> Anderen Serien mit einem ausgeprägten Fortsetzungscharakter ging es ähnlich, auch die Serien *24 (RTL II)* und *LOST (ProSieben)* konnten die Zuschauer nicht auf Dauer halten.<sup>96</sup> Der positive Start der Serien lässt aber auf eine hohes Interesse des Publikums schließen, jedoch haben die Zuschauer wohl eine geringe Motivation, die Serien über Monate oder Jahre weiter zu verfolgen. Die DVD-Verkäufe dieser Serien florieren hingegen. Hier wird wieder der Zusammenhang zwischen Erzählstruktur und Rezeptionsmotivation im Fernsehen deutlich. Auch wenn eine Serie erfolgreich startet, gehen ihr bei einer komplexen Handlung schnell die Zuschauer verloren. Das heißt nicht zwangsläufig, dass die Zuschauer das Interesse an der Serie verlieren, aber sie ziehen die Rezeption auf DVD oder im Internet vor. *RTL II* experimentierte schon 2003 bei der Serie *24* mit Marathonprogrammierung und konnte bei der in Echtzeit erzählten Serie die Quoten stabilisieren. *RTL II* bewies wiederholt, dass sich mit einer Marathonprogrammierung auch bei Serien mit einer komplexen Erzählstruktur eine hohe Quote erzielen lässt. Bei der Marathonprogrammierung werden mehrere Episoden einer Serie hintereinander gezeigt. *RTL II* zeigte in den letzten Jahren mehrmals komplette Staffeln an einem Wochenende und erzielte damit Quoten über dem Senderdurchschnitt. Die Marathonprogrammierung entspricht in vieler Hinsicht den Rezeptionsbedingungen, die der Zuschauer sonst von DVD/Blue Ray oder Video-on-Demand gewohnt ist. Der Serienmarathon zieht sich häufig bis weit nach 00:00 Uhr und wird zu dieser Uhrzeit nur durch vergleichsweise wenig Werbepausen unterbrochen. Der Zuschauer hat die Möglichkeit, die Serie wie beim binge-watching zu rezipieren. Ein Marathon wird vom Sender meist als ein Event vermarktet und beworben, daher ist auch der Oberbegriff Eventprogrammierung gebräuchlich.

Schon bei der ersten Staffel der Serie „*GAME OF THONES*“ im März 2012, auch als Marathon an einem Wochenende ausgestrahlt, konnte *RTL II* sehr gute Quoten erzielen. Mit 10,8% der 14-49-Jährigen liegt *RTL II* am ersten Tag des Marathons über seinem Senderschnitt. Auch am Samstag gingen nur wenig Zuschauer verloren, hier erzielten die Episoden im Durchschnitt 10,5%.<sup>97</sup>

Neben den verhältnismäßig hohen Einschaltquoten gibt es einen weiteren Vorteil der Marathonprogrammierung. Seitdem *RTL II* die kompletten Staffeln von US-Serien als Marathon ausstrahlt und der Pay-TV-Sender *SkyGo* die Folgen einen Tag nach der US-Ausstrahlung unsynchronisiert zeigt, nehmen die illegalen Downloads in Deutschland ab.

---

<sup>95</sup> Gunther Eschke, Rudolf Bohne, Bleiben Sie Dran!, (2010, S:152)

<sup>96</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/67219/quotencheck-homeland-sat-1-prosieben-maxx>

<sup>97</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/tv/gute-quoten-fuer-rtl-ii-fantasy-serie-game-of-thrones-in-drei-bloecken-a-823708.html>

### 5.3 *HOUSE OF CARDS* im TV

Die Netflix Serie *HOUSE OF CARDS* erschien im deutschen Fernsehen Ende 2013 auf den Sendern *SAT.1* und *ProSieben MAXX*. *SAT.1* setzte die Serie auf einen Sendeplatz am Sonntag um 23:15. Da es sich bei *ProSieben MAXX* um einen relativ neuen Sender handelt der noch am Anfang seiner Verbreitung steht, wird im Folgenden nur auf die Quoten Ergebnisse auf *SAT.1* eingegangen.

Serien werden im Fernsehen häufig als Blöcke programmiert, so soll der Zuschauer über einen längeren Zeitraum bei einem Sender gehalten werden. Die Sender versuchen, an jedem der einzelnen Wochentage ein Programm anzubieten, bei dem die angesprochenen Zuschauer nicht das Bedürfnis verspüren, den Sender zu wechseln. Aus diesem Grund haben die einzelnen Formate mehr oder weniger inhaltliche Ähnlichkeit. Jürgen Hörner, Leiter der Programmplanung bei ProSieben, formuliert es so:

*„Die Zuschauer müssen an einem Abend schlüssig ein Programmpaket und Block bekommen. Wir wollen das alles nicht als ein Paket bezeichnen, aber es bildet auf jeden Fall eine inhaltliche Klammer.“*

Bei *SAT.1* startete die Serie *HOUSE OF CARDS* schlecht und konnte auch nach mehreren Wochen nur wenig Zuschauer für sich gewinnen. Nach den ersten sieben Folgen entschied *SAT.1* sich, die Episoden der erste Staffel nicht weiter im wöchentlichen Rhythmus auszustrahlen und zeigte die sechs verbleibenden Episoden in der Nacht vom 27. auf den 28.12.2013. Hier stellte sich jedoch nicht der Erfolg ein, den *RTLII* mit seinen Serienmarathons erzielen konnte. Zum einen ist der 27.12. ein denkbar schlechtes Datum, um eine ganze Nacht ein Polit-Drama zu verfolgen. Zum anderen wurde der Marathon nicht als Event beworben, sondern sollte nur zeitnah Platz für eine vielversprechendere Alternative schaffen.

Neben der Sendezeit (23:15 am Sonntagabend) spielt auch das Sendeumfeld eine wichtige Rolle, um zu hinterfragen, warum die Serie *HOUSE OF CARDS* trotz ihrer hohen inhaltlichen und ästhetischen Qualität im deutschen Fernsehen kaum Zuschauer fand. Das komplexe Polit-Drama stellt im Programmumfeld am Sonntagabend einen drastischen Bruch dar. Der Sonntagabend, der bei *SAT.1* als Krimiabend konzipiert ist, zeigt in der Regel Krimiserien mit einer weitgehend abgeschlossenen Handlung. So lief *HOUSE OF CARDS* im Umfeld von *NAVY CIS*, *NAVY CIS: L.A* und *HAWAII 5.0*. Diese Serien sind zwar hochwertig produziert, weisen aber wenig inhaltliche Komplexität auf und stellen einen Kontrast zu der Serie *HOUSE OF CARDS* da. Der thematische Bruch von geschlossenen Kriminalfällen zu einem fortlaufenden Polit-Drama ist unter dem Aspekt der Programmplanung ein Wagnis. Der Zuschauer von einem Programm mit

inhaltlichem Zusammenhang ist in gewisser Weise konditioniert, und ein Bruch kann ihn dazu bringen, den Sender zu wechseln.

*„Der Zuschauer mag keine Brüche oder harten Schnitte in der Programmfarbe, er bevorzugt ‚weiche‘ Übergänge.“<sup>98</sup>*

Die Sender bieten an einem Abend also ein Paket aus thematisch ähnlichen Inhalten an. So ergeben sich Themen- und Genre-Blöcke wie ein Comedy Abend oder ein Krimiabend. Hieraus ergibt sich ein Problem bei der Programmplanung komplexer Serien. Sie lassen sich schlecht in das Sendeschema integrieren, was bei dem Sendeplatz von *HOUSE OF CARDS* sehr deutlich wird. Die Serie passt nicht in die inhaltliche Klammer des Themas. An diesem Problem scheitert auch das ZDF mit seinen US-Serien wie *THE SOPRANOS*<sup>99</sup> und *MAD MEN*. Sie passen einfach nicht in das Programmumfeld. Die Schuld ist aber weniger den Programmplanern zu geben, die Probleme ergeben sich aus der Struktur der komplexen Formate selbst. Die schlechten Quoten lassen sich aber auch auf die geringe Rezeptionsmotivation der Zuschauer zurückführen. Ist die Handlung einer Serie stark episodенübergreifend erzählt, scheinen die Zuschauer nach anfänglichem Interesse abzuwandern und sich die Serie auf einem anderen Weg anzusehen. Laufen komplexe Serien als Event zeitnah der US-Ausstrahlung, lassen sich auch mit episodенübergreifenden Handlungen gute Quoten erzielen.

### 5.3 Weiterentwicklung der Quotenmessung

Auch die deutschen TV-Sender bieten viele ihrer Inhalte zunehmend im Internet an. Portale wie *RTL NOW*, das Video-on-Demand Portal der *RTL* Gruppe,<sup>100</sup> bieten dem Zuschauer die Möglichkeit, Inhalte auch außerhalb der Sendezeiten zu rezipieren. Dies kann das Verfolgen einer komplexen Serie erleichtern, da der Zuschauer hier Versäumtes nachholen und sich die Episoden online ansehen kann. In Deutschland ist diese Entwicklung noch nicht besonders ausgereift, viele Sender bieten im Internet aus rechtlichen Gründen nur die Folge des letzten Ausstrahlungstermins an. Dazu ist das Angebot in Sachen Bedienkomfort noch nicht ausgereift. Dieser Umstand könnte sich aber in naher Zukunft ändern. Wenn Nutzerzahlen der Internetübertragung sich auch auf die Werbepreise auswirken, haben TV-Sender eine höhere Motivation, ihre Online-Angebote zu optimieren. Außerdem ist die AGF zur Zeit damit beschäftigt, die Bewegt-

---

<sup>98</sup> Köberlin in: Dennis Eick, Programmplanung, 2007, S.110

<sup>99</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/32317/serienlexikon-die-sopranos>

<sup>100</sup> Neben RTL Now stellen auch die anderen Sender der „Senderfamilie“ ein Teil ihrer Programme online. RTL II und VOX bieten auch ein VoD-Portal an.

bilderfassung zu erweitern. Neben dem klassischen Empfangsweg durch das Fernsehen sollen ab 2014 auch Zugriffe im Internet gemessen werden. Verantwortlich für die Messung ist das Unternehmen Nielsen (im Auftrag der AGF). Die Messung mit 25.000 Teilnehmern umfasst das Streaming-Angebot der Fernsehsender sowie das Angebot auf Internet-Seiten. Für 2014 will die AGF die Streaming-Quoten getrennt von den TV-Quoten veröffentlichen, für 2015 sind fusionierte Nutzungsdaten geplant.

## 6 Sequenzanalyse HOUSE OF CARDS

### 6.1 Methode und Zielsetzung

In den letzten Kapiteln der vorliegenden Arbeit wurde die Entstehung der amerikanischen Qualitätsserie im Zusammenhang mit der Entwicklung des Fernsehens beschrieben. Die Folgende exemplarische Sequenzanalyse der Netflix-Serie *HOUSE OF CARDS* soll Aufschluss über die Erzählstruktur und den Serialitätsgrad der Serie geben. Weiter soll die Frage beantwortet werden, wie sich das Spannungsfeld zwischen Konvention und Innovation im Kontext einer Video-on-Demand-Produktion entwickelt.

Eine Sequenz ist nach Phil Parker wie folgt definiert:

*„Eine Sequenz besteht aus einer Reihe von Szenen, die durch ihre dramatischen Funktion, aktive Fragen sowie Thema, Handlung, Ort, Figuren oder Zeit miteinander verbunden sind.“<sup>101</sup>*

---

<sup>101</sup> Philip Parker In: Gunther Eschke, Böhne Rudolf, Bleiben Sie Dran!, 2010, S.191

## 6.2 Sequenzanalyse Episode 01

### 1. Sequenz (Prolog) 00:00-00 bis 00:3:26

#### Handlung:

In der ersten Szene hören wir auf der Ton-Ebene einen Aufprall-Geräusch. Ein elegant gekleideter Mann kommt aus einer Haustür und sieht sich um. Auf der Straße liegt der Hund seiner Nachbarn. Frank geht zu dem schwer verletzten Tier und beugt sich hinunter. Er schickt seinen Leibwächter weg und legt die Hände um die Schnauze des verletzten Tieres. Er spricht in die Kamera:

„There are two kinds of pain. The sort of Pain that makes you strong or useless pain, the sort of pain that's only suffering. I have no patience for useless things.“

Die Nachbarn kommen an und finden ihren Hund tot auf der Straße vor. Frank versucht sie zu beruhigen und beauftragt seinen Leibwächter, den Fahrer des Wagens suchen zu lassen.

In der nächsten Szene sehen wir Frank Underwood (Kevin Spacey) und seine Frau Claire Underwood (Robin Wright) sich fertig ankleiden und das Haus verlassen.

Wir sehen Frank und Claire auf einer Party der Demokraten. Frank stellt uns wichtige Figuren der Serie vor: den frisch gewählte Präsidenten Gerrett Walker und Jim Matthews, den Vizepräsidenten. Als nächstes stellt Frank uns Linda Vasques vor, sie ist Walkers Stabschefin. Frank Underwood beschreibt sie wie folgt: „She's tough as a two-dollar steak.“

Seine eigene Tätigkeit als Fraktionsführer (Majority Whip) der Partei beschreibt Frank mit den Worten: „My job is to clear the pipes and keep the sludge moving.“

#### **Analyse:**

#### Erzählstruktur:

In dieser als Prolog zu erkennenden Sequenz wird der Protagonist der Serie vorgestellt: Francis Underwood, Majority Whip der demokratischen Partei. Die erste Szene führt die Figur mit einer drastischen Handlung ein. Die kurze Szene zeigt uns, mit welcher Konsequenz und emotionalen Kälte Frank mit Problemen umgeht und etabliert die Grundeigenschaften der Figur. Neben der Figur wird hier auch ein erzählerisches Stil-

mittel etabliert. Der Protagonist spricht in die Kamera, er spricht den Zuschauer direkt an und teilt seine Ansichten mit ihm. Auf der Wahlparty stellt Frank uns weitere Charaktere vor, er macht den Zuschauer mit seiner Welt vertraut und nimmt ihn mit in die Welt der politischen Machenschaften in Washington D.C.

### **Figuren:**

Wir lernen in diesem Prolog fünf handlungsrelevante Figuren kennen: Frank, seine Frau Claire, den neuen Präsidenten Garrett Walker, seinen Vizepräsidenten Jim Matthews und Linda Vasquez.

Im Zentrum dieser Sequenz steht die Einführung des Protagonisten Frank Underwood. Über die Beziehung zu seiner Frau erfährt man in dieser Sequenz wenig.

### **Vorspann: 00:03:27 bis 00:05:00**

## **2. Sequenz 00:05:01 bis 00:11:28**

### **Handlung:**

Frank und Claire befinden sich auf dem Heimweg von der Party, sie reden darüber, was Frank bei der „Bekanntmachung“ anziehen wird. Claire nimmt Franks Hand und sagt ihm, dass ein großes Jahr auf die beiden zukommt.

Die nächste Szene zeigt das Büro einer Zeitung. Zoe, eine junge Journalistin, kommt rein. Der Chefredakteur Mr. Hammerschmidt und Lucas reden darüber, welchen politischen Probleme der Präsident nach Amtsantritt in Angriff nehmen wird. Als Zoe hinzukommt, begrüßt sie die beiden; Mr. Hammerschmidt kann sich nicht an ihren Namen erinnern und verlässt den Raum. Zoe bittet ihren Vorgesetzten Lucas um bessere Jobs, sie will nicht länger bedeutungslose Artikel schreiben. Doch Lucas ist nicht gewillt, ihr entgegenzukommen.

In der nächsten Szene sehen wir Peter Russo in ein Büro kommen. In einem Meeting täuscht er seinem Gegenüber vor, einen wichtigen Anruf vom Präsidenten zu bekommen, dabei spricht er nur mit seiner Sekretärin Christina.

Die folgende Szene zeigt Frank im Büro von Linda Vasquez. Frank macht Vorschläge für seine Rede zu seiner Ernennung zum Außenminister. Linda unterbricht ihn und teilt ihm mit, dass er nicht zum Außenminister wird. Als Frank mit dem Präsidenten sprechen will, lehnt Linda ab. Frank wird vor vollendete Tatsachen gestellt. Frank ist sicht-



lich enttäuscht, er fängt sich jedoch schnell wieder. Er erkundigt sich, wer die Stelle bekommen wird und erfährt von Linda, dass Michael Kern vorgesehen ist.

## **Analyse:**

### **Erzählstruktur:**

Der Zuschauer erfährt, dass Frank und Claire damit rechnen, dass Frank scheinbar einen besseren Posten mit mehr Einfluss bekommt, den auch seine Frau für sich nutzen kann. Mit der weiteren Exposition wird klar, dass ein Ensemble vorgestellt wird; mit der jungen Journalistin Zoe wird der Grundkonflikt einer weiteren Figur etabliert. Zoe will in ihrem Beruf Anerkennung bekommen, erhält aber keine Chance. Weiter erfährt der Zuschauer, dass Peter Russo wohl eine Affäre mit seiner Sekretärin hat. Damit werden zwei neue Handlungsstränge begonnen. In der Szene, in der Frank erfährt, dass er nicht zum Vizepräsidenten wird, sehen wir ihn für kurze Zeit die Fassung verlieren. Hier wird der Grundkonflikt der Geschichte vorgestellt. Frank wurde von Linda und Walker benutzt und bekommt nicht die versprochene Belohnung. Hieraus resultiert der staffelübergreifende Hauptstrang der Erzählung.

### **Figuren:**

Mit den Figuren Zoe und Peter werden in dieser Sequenz zwei Figuren des Kernensembles etabliert. Zum anderen entsteht ein Konflikt zwischen Linda und Frank, da er dachte, er würde sie kontrollieren und sie ihn benutzt hat.

## **3. Sequenz 00:11:29 bis 00:19:52**

### **Handlung:**

Die erste Szene zeigt das Büro der „Clean Water Initiative“, den Arbeitsplatz von Claire Underwood. Sie spricht mit einer Kollegin über die Expansion des Unternehmens. Claire versucht Frank zu erreichen, doch der geht nicht an sein Handy.

Die darauffolgende Szene zeigt Zoe im Büro des „Washington-Herald“. Sie versucht, einer Kollegin ihre Hilfe anzubieten, wird aber zurückgewiesen.

Eine Totale zeigt Frank allein und verloren.

In der nächsten Szene versucht Frank, leise das Haus zu betreten, doch seine Frau erwartet ihn im Wohnzimmer. Er muss seiner Frau erzählen, dass er die Stelle nicht bekommen hat. Frank scheint nicht zu wissen, wie es weitergeht. Aber Claire bringt ihn wieder in die Spur und fordert von ihm die gewohnte Härte.

Frank stößt ein Tablett vom Tisch und raucht am Fenster eine Zigarette. Als er am frühen Morgen immer noch nicht im Bett ist, hebt Claire das zerbrochene Geschirr auf und macht Frank wortlos einen Kaffee. Frank versichert ihr, dass er weiß, wie es weitergeht, und sie bestätigt ihn.

Frank kommt in sein Büro; er sagt seiner Sekretärin, dass sie alle Termine für den Tag absagen soll, und bittet seinen Assistenten Stamper in sein Büro. Frank bespricht mit Stamper das weitere Vorgehen; er will den versprochenen Posten um jeden Preis erlangen. Dabei steht ihm besonders Michael Kern im Weg, der als erstes aus der Bahn geworfen werden soll.

„That`s how you devour a whale, Doug. One bi tat a time.“

Im Anschluss sehen wir Frank in der Kantine beim Essen. Michael Kern kommt in die Kantine und wirft Frank einen Blick zu.

## **Analyse:**

### **Erzählstruktur:**

Die dritte Sequenz ist wie die vorigen als weitere Exposition zu erkennen. Zoes Bedürfnis nach mehr Anerkennung wird konkretisiert. Mit der Szene, in der Frank den versprochenen Posten nicht bekommt, wird der Haupthandlungsstrang ausgelöst und Frank vor eine schwerwiegende Veränderung in seinem Leben gestellt. (vgl. Dramentheorie Kapitel 3.) Im weiteren Verlauf der Sequenz wird das Verhältnis zwischen Frank und Claire weiter erklärt. Mit dem Rauchen am Fenster wird ein wiederkehrendes Ritual des Paares eingeführt.

### **Figuren:**

Hier sehen wir den Protagonisten in einer Situation, die seinem Selbstverständnis widerspricht. Frank sieht sich als Mensch, der die Fäden zieht und andere instrumentalisiert, wie Sequenz 1 verdeutlicht. Hier wird er in die Lage der Marionette gebracht und fühlt sich betrogen.

## **4. Sequenz: 00:19:53 bis 00:30:52**

### **Handlung:**

Frank und Claire sind gemeinsam in der Kirche, der Pfarrer predigt über die Tugend der Bescheidenheit. Auf dem Weg aus der Kirche werden Frank und Claire von Partei-

freunden angesprochen, Frank gibt sich nach außen souverän und verbirgt seine Enttäuschung vor den Freunden.

In der nächsten Szene wird die Beziehung zwischen Peter Russo und Cristina weiter vorangetrieben. Cristina will nicht nur eine Büroaffäre sein, sie will eine richtige Beziehung mit Peter führen.

Frank und Claire besuchen ein klassisches Konzert. Vor der Konzerthalle geht Zoe in einem eleganten Abendkleid und in Begleitung eines Mannes an Frank vorbei. Frank dreht sich kurz um und sieht ihr hinterher. Im Konzertsaal ertönt Vivaldis Vier Jahreszeiten. In der nächsten Szene sehen wir Frank mit Kopfhörern vor einer Spielkonsole sitzen, zu der klassischen Musik spielt er einen Ego-Shooter. Claire fragt, wann er ins Bett kommt, Frank sagt ihr, er werde bald nachkommen.

Der Zuschauer sieht, wie Zoe ihren Begleiter aus dem Konzert abblitzen lässt und allein nach Hause geht. Zoes Lebensumstände sind sehr einfach, sie lebt allein in einer kleinen, ungepflegten Wohnung. An ihrem Computer versucht sie, mehr über den Mann in Erfahrung zu bringen, der ihr hinterhergesehen hat. Sie sieht, dass Francis Underwood ein Abgeordneter im Kongress ist.

Die nächste Szene spielt in Franks Büro und zeigt ein Treffen zwischen Frank und Linda. Linda versucht, Frank mit guten Plätzen bei der Amtseinführung versöhnlich zu stimmen. Im Anschluss fordert sie von Frank, sich für eine neue Reform im Bildungswesen einzusetzen. Der Entwurf soll in den ersten 100 Tagen der Präsidentschaft Walkers stehen.

Frank nutzt die Bildungsreform für seine Intrige und beginnt seinen Plan umzusetzen.

Claire muss in ihrer Firma drastische Entscheidungen treffen; da Frank nicht zum Vizepräsidenten wurde, kann er nicht den erhofften Einfluss ausüben, und Claire muss sich von der Hälfte ihrer Mitarbeiter trennen. Evelin, die Leiterin des Büros, versucht Claire von dieser Entscheidung abzubringen, scheitert aber.

## **Analyse:**

### **Erzählstruktur:**

Am Anfang dieser Sequenz werden zwei Handlungsstränge zusammengeführt. Zoe kommt auf die Idee, dass sie Frank benutzen kann, um auf der Karriereleiter weiter nach oben zu kommen. Damit wird der Grundstein für eine episodenspannende Handlung gelegt.

Auf der strukturellen Ebene werden in dieser Sequenz die Grundzüge weitreichender Plots erkennbar. Neben dem Haupthandlungsstrang, der Franks Plan und seine politischen Gegner beinhaltet, wird eine Verbindung von dem Plot der aufstrebenden Journalistin Zoe und dem Abgeordneten Frank deutlich. Auch Claires berufliches Umfeld bietet nun das Potenzial für fortlaufende Handlungen. Die Tatsache, dass Frank nicht den Einfluss als Außenminister ausüben kann, hat Auswirkungen auf die Finanzierung von Claires Projekten. Das erzeugt einen weiteren Konflikt zwischen Claire und ihren Angestellten.

### **Figuren:**

In dieser Sequenz erfährt der Zuschauer mehr über Zoe Barnes Lebensumstände; sie lebt alleine und ihr Privatleben ordnet sie ihrem Beruf unter. Ihre Wohnung ist auf das Nötigste reduziert und wirkt sehr ungepflegt. Hier wird ein Kontrast zwischen Zoes Lebensumständen und der politischen Elite deutlich.

Auch der Konflikt zwischen Frank und Linda wird weiter vorangetrieben. Hier nimmt Frank aber wieder seine gewohnte Rolle als Puppenspieler ein, der Linda ins Gesicht lacht und sie für seine Pläne ausnutzt.

Der Zuschauer erfährt, dass Claire in Kälte und Pragmatismus durchaus mit Frank mithalten kann.

## **5. Sequenz 00:30:53 bis 00:40:10**

### **Handlung:**

In der nächsten Szene besucht Zoe Frank in seinem Haus und bietet ihm ein Deal an. Zoe will von Frank Insider-Informationen. Frank zeigt anfänglich kein Interesse an einer Zusammenarbeit und vertagt seine Entscheidung.

Peter Russo wird in Begleitung einer Prostituierten von der Polizei angehalten. Der Beamte merkt ihm an, dass er getrunken hat; Peter versucht, durch sein politisches Amt Einfluss auf den Beamten auszuüben, wird aber trotzdem festgenommen.

Frank erfährt von Peters Verhaftung und schickt Stamper zum Polizeichef, um Russos Freilassung zu erwirken. Russo wird freigelassen, ohne angeklagt zu werden.

Frank geht mit Donald Blythe den Entwurf der Bildungsreform durch. Nach dem ersten Lesen nimmt Frank den Entwurf und legt ihn in den Akten Vernichter. Er sagt Donald, dass der Entwurf nicht realisierbar ist.

## Analyse:

### Erzählstruktur:

Mit dem Besuch von Zoe bei Frank werden die zuvor etablierten Stränge zusammengeführt. Der Haupthandlungsstrang wird erweitert und Zoe wird ein Teil von Franks Spiel.

Peter Russos Drogen und Alkohol Problem, wird zu einem wichtigem Element der gesamten Staffel. Mit der Festnahme entsteht für Frank Underwood die Möglichkeit ihn zu erpressen. Frank sieht in Peters Situation ein Potenzial und lässt ihn aus dem Gefängnis holen. Peter hat sich in die Lage gebracht, Frank etwas schuldig zu sein.

Die nächsten zwei Szenen widmen sich wieder Franks Plan, das Amt des Außenministers zu bekommen. Frank benutzt Donald und Kathy, um Micheal Kern aus dem Weg zu schaffen.

### Figuren:

Zoe versucht, Frank auch auf sexueller Ebene zu beeinflussen, der Zuschauer kann ahnen, dass aus dieser Verbindung mehr als nur eine Geschäftsbeziehung wird. Hier wird auch klar, dass Zoe bereit ist alles für ihre Karriere zu tun.

Peter Russo wird betrunken und in Begleitung einer Prostituierten angehalten, hier wird ein grundlegendes persönliches Problem von Peter gezeigt, das ihm im weiteren Verlauf der Handlung noch mehrmals im Wege stehen wird. Im Gespräch mit Christina verschweigt Peter die Frau in seinem Auto. Es wird deutlich, dass Peter ein Problem hat und in viele Lügen verstrickt ist.

## 6. Sequenz: 00:40:10 bis 00:49:57

### Handlung:

In der nächsten Szene besucht Frank Kathy und versucht, sie zu überzeugen, Vizepräsidentin zu werden für den Fall, dass Michael Kern nicht ernannt wird.

Am Abend sieht der Zuschauer, wie Stamper in einer Mülltonne vor einem Regierungsgebäude wühlt. Er sucht nach dem nur zur Hälfte zerkleinerten Reformentwurf.

Zoe bekommt eine Nachricht von Frank und soll zu einem Treffen erscheinen. Bei dem Treffen übergibt Frank Zoe einen Aktenordner mit den Überresten der von Donald

Blythe verfassten Bildungsreform. Zoe hat moralische Bedenken, die Frank ihr schnell nehmen kann.

Zoe fügt die Einzelteile zusammen und schreibt einen Artikel über die geplante Reform.

Frank und Linda gehen die Punkte für die Bekanntmachung der Bildungsreform durch. Frank versichert, trotz des Rückschlags in den ersten 100 Tagen der Amtszeit einem realisierbaren Entwurf zu liefern.

Peter Russo erscheint in Underwoods Büro; noch weiß er nicht, dass Frank seine Freilassung erwirkt hat. Doch Frank zeigt, dass er über Peters Alkoholproblem Bescheid weiß und für seine Verschwiegenheit absolute Loyalität fordert. Russo verspricht, Franks Anweisungen gehorsam zu folgen.

Zoe kommt mit dem Artikel über die Bildungsreform ins Büro. Sie legt Lucas den fertigen Artikel auf den Tisch. Lucas und Tom Hammerstein sind erst skeptisch, da Zoe nicht bereit ist, die Quelle der Insider-Informationen anzugeben.

Bei der Amtseinführung steht Frank in unmittelbarer Nähe des Präsidenten und winkt während der Rede des Präsidenten in die Kamera. Der Präsident kündigt als erste Amtshandlung eine Bildungsreform an.

## **Analyse:**

### **Erzählstruktur:**

Der Erzählstrang um den zukünftigen Außenminister wird weiter vorangetrieben, Frank versucht Kathy zu überzeugen sich um das Amt zu bemühen. Der Erzählstrang um die Bildungsreform spitzt sich weiter zu. Stamper holt die Dokumente aus dem Müll. Mit Zoe und Peter bringt Frank zwei Figuren auf dem politischen Schlachtfeld in Stellung.

Drei episodенübergreifende Haupthandlungsstränge werden deutlich:

Frank =A Strang : Dieser Erzählstrang beinhaltet natürlich viele weitere Erzählstränge wie die Beziehung zu Claire, Stamper, Zoe, Linda usw.

Zoe=B- Strang :Dieser Strang beinhalte das private und berufliche Umfeld Mr. Hamerschmidt von Zoe und steht durch den Deal mit Francis Underwood in Verbindung mit dem Hauptplot.

Peter=C-Strang: Der Erzählstrang um Peter Russo ist am Anfang der Episode noch eigenständig. Mit seiner Verhaftung macht er sich angreifbar und wird nun von Frank erpresst. Hier wird ein bedeutender Grundstein für die weitere Handlung gelegt.

Während Frank sich um Peter kümmert wird Die Bildungsreform von der Presse kritisch unter die Lupe genommen. Die verschiedenen Erzählstränge kreuzen sich in dieser Sequenz. Der Erzählstrang um Peter Russo hatte bis zu seiner Verhaftung noch keinen Bezugspunkt zur Haupthandlung.

### **Figuren:**

Frank zeigt Peter Russo deutlich das er über seine Verfehlungen genau bescheid weiß. Damit ist Peter ihm hilflos ausgeliefert, sonst würde er sein politisches Amt verlieren.

Stamper holt die Dokumente aus dem Müll. Damit wird Stampers Position als Mann für die Drecksarbeit auf deutliche Weise deutlich dargestellt.

Mit den brisanten Hintergrundinformationen zum Bildungsgesetz, verschafft Zoe sich Aufmerksamkeit bei ihren Kollegen.

Bei der Amtseinführung steht Frank nur wenige Meter entfernt vom Präsidenten. Hier wird dem Zuschauer vermittelt, dass Frank schon einen weiten Weg hinter sich hat, und sich nicht auf den letzten Metern aufhalten lassen wird.

## **7. Sequenz 00:49:57 bis 00:53:40**

### **Handlung:**

Auf der anschließenden Party arbeitet Frank weiter an seiner Intrige, er lobt Donald für seine Arbeit, geht dann aber schnell zu Kathy und fordert sie zu einem Tanz auf.

Am nächsten Morgen besucht Frank ein BBQ-Restaurant, in der Zeitung steht Zoes Artikel über die Bildungsreform direkt neben dem Artikel über die Amtseinführung auf der Titelseite.

Eine Montage zeigt, wie Donald und Linda von dem Artikel erfahren und die Online-Zugriffe der Zeitung in die Höhe steigen.

In der nächsten Szene sieht der Zuschauer, wie die Polizei den Fahrer eines Wagens mit beschädigter Stoßstange festnimmt.

Die nächste Einstellung springt zurück zu Frank, der seinen Teller leer gegessen hat und einen Nachschlag verlangt.

## **Analyse:**

### **Erzählstruktur:**

Diese Sequenz ist als Epilog zu der Episode zu verstehen. Auf dem Ball werden die angefangenen Erzählstränge noch einmal verdeutlicht. Frank spricht mit Donald und lässt ihn mitten im Satz stehen um Kathy zu einem Tanz aufzufordern.

Am nächsten Morgen wird mit dem BBQ Restaurant einer weiterer wiederkehrender Ort eingeführt, der für Frank wichtig ist. Hier schlägt Frank in Ruhe seine Zeitung auf und bewundert das Ergebnis seiner Arbeit.

In einer Montage werden die Reaktionen auf den Zeitungsartikel gezeigt. Donald und Linda trifft die Nachricht ohne Vorwarnung.

Nach der Montage springt die Erzählung zurück zu Frank, der seine Rippchen aufgegessen hat und einen Nachschlag verlangt.

### **Figuren:**

Mit dem BBQ Restaurant wird ein Ort abseits der politischen Welt Washingtons etabliert. Hier findet Frank scheinbar Ruhe und der Besitzer des Restaurants scheint einer der wenigen Menschen zu sein, den Frank nicht für seine Ziele benutzt.

In der Redaktion der Zeitung herrscht eine positive Stimmung, die hohen Online-Zugriffe sprengen die Erwartungen und Zoe hat sich damit vor ihren Kollegen bewehrt.

In der Montage sehen wir die vorgestellten Figuren noch einmal kurz in ihrem Alltag: Donald liest die Zeitung im Büro. Linda bekommt die Nachricht im Auto. Der Zuschauer zieht wie Kathy etwas von einem Assistenten ins Ohr geflüstert. Zoe sitzt in ihrer kleinen Wohnung auf der Toilette und blickt ins Leere. Claire verlässt das Haus und geht Joggen.

Nach diesen Bildern verlangt Frank einen weiteren Teller. Sein Hunger ist noch nicht gestillt. Diese Szene zeigt, dass Frank erst am Anfang seines Plans ist. Donald und die Bildungsreform sind nur die Vorspeise.



**Abspann: 00:53:40 bis 00:55:45**

## 6.3 Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Sequenz-Analyse der ersten Episode HOUSE OF CARDS zeigt, wie die Serie in einer Episode viele fortlaufende Handlungsstränge etabliert, aber nur einen sehr kleinen Handlungsstrang am Ende der Episode auflöst (der angefahrene Hund aus der Sequenz 01). Der Plot um die Bildungsreform endet mit einem Cliffhanger. In der analysierten Folge sind bis zum Ende in Sequenz sieben keine Cliffhanger zu erkennen. Die zugrundeliegende Episode, weist einen hohen Serialitätsgrad auf. Es werden viele Handlungsstränge eingeführt, die sich über die Episode erstrecken. Neben den drei Hauptplots werden weitere zukunftsorientierte Plots etabliert. Die Szenen werden unterbrochen, sondern subtil miteinander verbunden.

Auf der Figurenebene wird schnell deutlich, dass es sich um eine Ensemble Struktur handelt. In der ersten Episode werden fast 20 Figuren eingeführt. Jede Figur hat ein Umfeld, aus dem wieder neue Erzählebenen entstehen können. Auch wenn sich für die Episode drei Handlungsstränge als Haupthandlungen erkennen lassen, wird schon in Episode 01 deutlich, wo Potenzial für langfristige Konflikte ist. Neben den drei Haupthandlungen wird mit Claires Arbeitsplatz und den Kündigungen ein Konflikt eingeführt, der den Ausgang der Staffel beeinflussen wird. Auch das erste Treffen zwischen Frank und Zoe bietet viel Potenzial für Spannungen.

Die Bildästhetik ist sehr überzeugt durch eine hochwertige Ausstattung und ein bemerkenswertes Lichtkonzept. Die verschiedenen Handlungen spielen in verschiedenen „Welten“, die durch das Licht voneinander getrennt sind. Zoes Arbeitsplatz als Ort der Enthüllungen, ist lichtdurchflutet. Frank hingegen ist nur selten im Licht zu sehen. Schon die erste Szene vor seinem Haus zeigt ihn alleine in der Dunkelheit. Die Kamera bleibt meistens nah bei den Protagonisten – nur in wenigen Momenten kann der Zuschauer das große Ganze betrachten. *Die Televisualität* entspricht der des Kinos.

Die Serie weist auf narrativer wie ästhetischer Ebene alle Merkmale einer komplexen Qualitäts-Serie auf. Durch die vielen Figuren und Handlungsstränge erreicht die Erzählung schon in einer Episode eine hohe narrative Dichte.

## 7 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass eine Serie im linearen Fernsehen in erster Linie als Werbeumfeld konzipiert wird. „*Drama is a sales tool*“<sup>102</sup> Die Erzählung wird zum einen durch Werbung unterbrochen. Zum anderen ist der Zuschauer von einer festgelegten Ausstrahlungsfrequenz abhängig. Werbefinanziertes Fernsehen hat es natürlich immer zum Ziel möglichst viele Zuschauer für die Werbetreibende Wirtschaft zu erreichen. „*American Television network's job is not to provide programming, it is to provide advertising*“<sup>103</sup>

Daher spielen im klassischen Fernsehen Formate die dem Zuschauer einen leichten Einstieg ermöglichen eine wichtige Rolle. Weitgehend abgeschlossene Serien die auf Wiederholung immer gleicher Problematiken basieren, können in beliebiger Reifolge rezipiert und gesendet werden. Durch die wachsende Bedeutung des Nischenpublikums waren die Sender zunehmend darauf angewiesen, sich durch Formate, die Zuschauer bei keinem anderen Sender bekommen, von der Konkurrenz abzuheben. Besonders das amerikanische Pay-TV, hier sind Sender wie *HBO*, *SHOWTIME* und *AMC* zu nennen, haben sich durch formal wie auch inhaltlich komplexe Serien von den Marktteilnehmern abgehoben. Dabei ist ein Anstieg in der narrativen Dichte von episodischen Network-Serien zu hoch komplexen Pay-TV-Serien zu verzeichnen.

Aufgrund der besseren Produktionsbedingungen haben diese Serien inhaltlich und ästhetisch einen Bezug zum Kino und werden zunehmend als Kulturgut anerkannt. Breet Martin zieht aufgrund der komplexen Figuren mit einer Tendenz zum Bösen den Vergleich zum New Hollywood-Kino. Aber auch bei den Basic Pay-TV Sendern ist der Komplexität eine Grenze gesetzt. Fernsehen ist bei aller künstlerischen Ambition und Innovation immer auch als Werbeumfeld konzipiert.

Nur Premium Sender wie *HBO* und *SHOWTIME* finanzieren sich nur durch ihre Vertragskunden und sind damit wirklich unabhängig von Werbung und Quote. In dieser

---

<sup>102</sup> Peter Dunne, *Inside American Television Drama* 2007, S.103

<sup>103</sup> Peter Dunne, *Inside American Television Drama* 2007, S.103

Unabhängigkeit lag das Potenzial für eine neue Ära der Fernsehserie, die sich von leichter Unterhaltung distanziert und Qualität über Massentauglichkeit setzt.

*„Die neuen Serien sprechen kein Massenpublikum an, sie richten sich an eine privilegierte Elite“<sup>104</sup>*

Die Möglichkeiten des Mediums Fernsehen scheinen in diesem Zusammenhang begrenzt zu sein. Die Produktion komplexer Formate mit einem Raum für innovative Erzählstruktur wird sich in Zukunft wohl in Richtung Internet verlagern. Bei Video-on-Demand-Serien oder auch *Online-only*-Serien<sup>105</sup> sind diese Grenzen aufgehoben. Für die bevorstehende Entwicklung kann eine Parallele zur Liberalisierung des amerikanischen Fernsehmarktes gezogen werden. Die neue Konkurrenz im Internet wird versuchen, sich durch mehr Qualität und inhaltliche Dichte, vom klassischen Fernsehen abzuheben. Unabhängig von Einschaltquoten und der werbetreibenden Wirtschaft können sich im Video-on-Demand-Bereich in naher Zukunft neue Formate entwickeln. Durch die Auswertung der gesamten Nutzerdaten sind Video-on-Demand Anbieter in der Lage sehr genaue Prognosen zu erstellen, ob die Nutzer eine Serie annehmen werden. Die Quote hingegen ist nur eine Zahl die Auskunft darüber gibt, wie viele Zuschauer etwas gesehen haben. Individuelle Nutzerdaten geben dem Anbieter genauere Auskunft über die Sehgewohnheiten der einzelnen Nutzer. Diese Daten sind bei der Entwicklung neuer Formate sehr wertvoll. Durch sie können Risiken minimiert werden und Eigenproduktionen auf die Bedürfnisse vieler Nutzer ausgelegt werden. Diese Formate sind nicht mehr darauf angewiesen, den Konventionen des Fernsehens zu entsprechen. Die Macher sind nicht darauf angewiesen ein Massenpublikum ansprechen oder sich in endloser Wiederholung zu verlieren.

Die Netflix-Strategie, alle Episoden einer Staffel zeitgleich zu veröffentlichen, entspricht mehr den aktuellen Sehgewohnheiten der Zuschauer. Die Video-on-Demand-Anbieter sind nicht darauf angewiesen, Serien zu produzieren, die es wöchentlich neuen Zuschauern ermöglichen, in die Handlung einzusteigen. Hier müssen Dinge nicht wiederholt werden, um Zuschauer, die etwas verpasst haben, zu informieren. Der dem Fernsehen und besonders der Serie eigene Hang zur Wiederholung und Geschlos-

<sup>104</sup> Ivo Ritzer, Dr. phil. Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien. 2011, S.25

<sup>105</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/67919/amazon-netflix-und-co-die-neuen-serienmacher>

senheit verliert an Bedeutung. Kürzlich veröffentlichten Zahlen zufolge scheint dieses Konzept einen Großteil der Nutzer anzusprechen.

*„Netflix only examined users who finished a season within the space of a month. For one serialized drama, 25% of the viewers finished the entire 13-episode season in two days, while it took 48% of them one week“<sup>106</sup>*

Betrachtet man das prognostizierte Wachstum der Video-on-Demand-Branche (4.3), ist davon auszugehen, dass es in den kommenden Jahren mehr Serien geben wird, die nicht primär für das Fernsehen produziert werden und damit auch nicht mehr den narrativen Konventionen des Mediums entsprechen. Damit entfalten Serien auf narrativer Ebene neue Möglichkeiten. Die Handlung kann noch weniger episodisch erzählt werden als es die aktuellen Serien im Pay-TV tun. Die Analyse von Episode 01 der Serie *HOUSE OF CARDS* zeigt, dass die Erzählung der zugrunde liegenden ersten Staffel wie ein sehr langer Film oder ein Roman aufgebaut ist, in dem die einzelnen Episoden die Kapitel sind<sup>107</sup>. Die verschiedenen Erzählstränge sind auf subtile Weise miteinander verbunden. Der Zuschauer kann den Rezeptionsprozess frei gestalten und die Handlung seinen individuellen Bedürfnissen entsprechend verfolgen. Dies hat Auswirkungen auf die erzählerischen Möglichkeiten, die Szenenübergänge sind weniger gezwungen und müssen nicht in wenigen Minuten einen Spannungsbogen aufbauen. Bei *online-only* Serien kann sich die Handlung ruhig und ohne Unterbrechungen entfalten. Dies ist auch bei der DVD der Fall; hier wird die Werbung aber nur weggeschnitten, eine Network Serie wird trotzdem in ihrem Produktionskontext als Werbeumfeld geschrieben und konzipiert. Hier bilden nur die Serien von *HBO* und *SHOWTIME* eine Ausnahme.

Im klassischen Fernsehen werden die Online-Only-Serien wohl nicht sehr erfolgreich sein. Im Fall von *HOUSE OF CARDS* kann es auch andere Gründe neben der komplexen Erzählstruktur geben. Die Serie wurde auf *SAT.1* auf einen ungünstigen Sendeplatz gelegt. Das Umfeld der Serie stellte einen harten Bruch zum Thema von *HOUSE OF CARDS* dar, des Weiteren liefen zur Ausstrahlung um die Weihnachtszeit auf den anderen privaten Sendern meistens hochwertige Spielfilme, die es der Serie erschwerten, ein Publikum zu finden. Der Hauptgrund für den ausbleibenden Erfolg komplexer fiktionaler Formate im deutschen Fernsehen liegt aber in ihrer Konzeption als Nischenprodukt. Es ist zu bezweifeln, dass die Serie bei *SAT.1* am Sonntag Abend um

<sup>106</sup> <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303932504579254031017586624>

<sup>107</sup> Im Menü der DVD/BlueRay wird auch der Begriff Kapitel statt Episode verwendet.

23.15 auf die „*privilegierte Elite*“ trifft, für die sie angeblich konzipiert ist. Für das deutsche Fernsehen haben solche Formate in Zukunft wohl nur noch wenig Erfolgspotenzial. Zuschauer die im Fernsehen komplexe fiktionale Serien suchen, werden auf Sender ausweichen müssen, die ein Nischenpublikum ansprechen. Hier geht *ProSieben MAXX* mit seiner Strategie Doppelfolgen im Originalton zu zeigen ein Schritt in die Richtige Richtung. Wie der Erfolg der Marathonprogrammierung bei *RTL II* zeigt, muss das Fernsehen sich auf den Trend des *binge-watching* einstellen. Aus dem Hauptprogramm werden anspruchsvolle Serien aber wohl in naher Zukunft verschwinden. Als Nischenprodukt haben sie für die Großen Sender eine zu kleine Zielgruppe. Hier wäre es wünschenswert wenn das öffentlich Rechtliche Fernsehen etwas von seiner Unabhängigkeit gebrauch macht und anspruchsvolle Serien aus dem Nachtprogramm holt. Es würde sich sicher ein vorteilhafterer Sendeplatz als der späte Samstagabend finden lassen.

## Ausblick: Serielle Formate von Morgen

Auch die Entwicklungen bei Microsofts Xbox sind in diesem Kontext mit Spannung zu erwarten. In naher Zukunft soll eine Serie zum bei Xbox-Nutzern beliebten Ego-Shooter *HALO* entstehen. Executive Producer der Serie wird Steven Spielberg sein. Bei Microsoft ist man überzeugt, das eigene Video-on-Demand-Angebot durch die geplanten Eigenproduktionen aufwerten zu können. Nancy Tellem, Leiterin der Xbox Entertainment Studios formuliert es so:

*"... die Storytelling-Magie des Fernsehens mit der interaktiven Stärke der Xbox One verschmelzen"*<sup>108</sup>

Durch die Auswertung der Zugriffe aller Nutzer schaffen es Video-on-Demand-Anbieter, eine größere Datenmenge zu erheben. Dies schafft die Ausgangslage dafür, die Bedürfnisse der Rezipienten viel differenzierter zu ergründen und zu bedienen, als es durch die Hochrechnungen der Quote möglich ist. Dadurch ist es den VoD Anbietern Möglich ein Nischenpublikum genauer zu differenzieren und gezielt zu bedienen. Dabei geht Amazon mit seinem streaming Angebot *LOVEFILM* noch weiter. *LOVEFILM* stellt den Nutzer 14 Pilotepisoden vor und lässt die Nutzer entscheiden

---

<sup>108</sup> [http://www.dwdl.de/magazin/43755/wenn\\_der\\_egoshooter\\_zur\\_spielbergserie\\_wird/](http://www.dwdl.de/magazin/43755/wenn_der_egoshooter_zur_spielbergserie_wird/)

welche fünf davon verwirklicht werden.<sup>109</sup> Hier wird besonders deutlich wie die Grenzen zwischen passivem Zuschauer und aktivem Nutzer immer mehr verschwinden. In der Branche wird daher der Begriff „Viewer“ als Kreuzung aus User und Viewer verwendet<sup>110</sup>.

Die prognostizierte Entwicklung der Video-on-Demand-Branche und die zunehmende Nutzerfreundlichkeit durch einfachen Zugang zu Video-on-Demand-Inhalten durch Smart TV's sowie Spielekonsolen mit Internetzugang begünstigen eine zunehmende Verbreitung von seriellen Formaten jenseits der klassischen Ausstrahlungsmöglichkeiten. Auch wenn sich Video-on-Demand noch nicht in der gesamten Bevölkerung durchsetzen konnte<sup>111</sup>. Gehen dem linearen Fernsehen die jungen Zuschauer verloren. Bei den Jungen Zuschauern zwischen 18-29 Jahren nimmt die Nutzungsdauer seit einigen Jahren rasant ab.<sup>112</sup> Genau diese Zuschauer gewinnen die online Anbieter dazu.

In Deutschland ist der zu Vivendi gehörende Video-on-Demand-Anbieter Watchever auf einem ähnlichen Erfolgskurs wie Netflix in den USA. Bei der ersten geplanten Eigenproduktion von *WATCHEVER* soll es sich auch um eine Dramaserie handeln.<sup>113</sup> Auch wenn *WATCHEVER* aufgrund seiner viel geringeren Nutzerzahlen nicht über das Budget verfügt, um Serien wie *HOUSE OF CARDS* zu finanzieren, bleibt abzuwarten, wie die Macher mit der neuen Freiheit umgehen.

---

<sup>109</sup> <http://www.quotenmeter.de/n/67919/amazon-netflix-und-co-die-neuen-serienmacher>

<sup>110</sup> Der Spiegel, Januar 2014, Was Glotzen Sie so? S.129

<sup>111</sup> Der Spiegel, Januar 2014, Was Glotzen Sie so? S.129

<sup>112</sup> Der Spiegel, Januar 2014, Was Glotzen Sie so? S.129

<sup>113</sup> [http://www.dwdl.de/magazin/43784/was\\_shootingstar\\_watchever\\_mit\\_georg\\_kofler\\_verbindet/](http://www.dwdl.de/magazin/43784/was_shootingstar_watchever_mit_georg_kofler_verbindet/)



# Literaturverzeichnis

## Selbstständige Publikationen

BOCK Annetrin, Fernsehrezeption – Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien, Wiesbaden 2013

CREEBER Glen, Serial Television, Big Drama on the Small Screen, British Film Institut 2004

DOUGLAS Pamela, TV-Serien – Schreiben fürs Fernsehen, Frankfurt am Main 2008

EICK Dennis, Programmplanung, Die Strategien deutscher TV-Sender, Konstanz 2007

ESCHKE Gunther, BOHNE Rudolf, Bleiben Sie Dran!, Konstanz 2010

EICHNER Susanne, MIKOS Lothar, WINTER Rainer (Hrsg.) Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, Wiesbaden 2013

FEUER Jane, Narrativ Form in American Network Television, Manchester 1986

MARTIN Brett, Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad.

NELSON Robin, Quality TV Drama Ort ? 2007

RITZER Ivo, Dr. phil. Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serie.

SEILER Sasha, Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen,

THOMPSON Robert, Televisions Second Golden Age. From Hill Street Blues To ER, New York 1996

VOGLER Christoph, Die Odyssee des Drehbuchschreibers, Frankfurt am Main 1998

PIEPIORKA, Christine, Lost in Narration – Narrativ komplexe Serienformate in einem Transmedialen Umfeld, Stuttgart 201



## Texte in anderen Publikationen

Lothar Mikos: Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen Medien + Erziehung, (1987 S: 43) In: EICHNER Susanne, MIKOS Lothar, WINTER Rainer (Hrsg.) Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, Wiesbaden 2013

Eileen Meehan The Rating System and Its Effects. In Bock 2013, Seite:43 In: BOCK Annekatrin, Fernsehrezeption –Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien, Wiesbaden 2013

## Texte in Zeitschriften

Der Spiegel, Januar 2014, Was glotzen Sie so? S.129

## Internetquellen

DWDL-Sind die Zuschauer zu doof für gutes Fernsehen:  
[http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind\\_die\\_zuschauer\\_zu\\_doof\\_fuer\\_gutes\\_fernsehen/](http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind_die_zuschauer_zu_doof_fuer_gutes_fernsehen/) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Mashable: Netflix Knows you better than yourself:  
<http://mashable.com/2013/12/11/netflixdata/#:eyJzljoiZilslmkiOiJfdmpqY2U1NjJkNmUzdGliMGI4eWNzNzFoYmJfln0> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Gute Quoten für RTL II – Fantasy Serie Game of Thrones:  
<http://www.spiegel.de/kultur/tv/gute-quoten-fuer-rtl-ii-fantasy-serie-game-of-thrones-in-drei-bloecen-a-823708.html>(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Es rauscht im Blätterwald:  
[http://www.unisaarland.de/fileadmin/user\\_upload/Professoren/fr41\\_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal\\_02-2013/jsntv\\_002\\_022013full.pdf](http://www.unisaarland.de/fileadmin/user_upload/Professoren/fr41_ProfSolteGresser/serial-narration/PDFs/Journal_02-2013/jsntv_002_022013full.pdf) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Wikipedia: Proctor& Gamble:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Procter\\_&\\_Gamble](http://en.wikipedia.org/wiki/Procter_&_Gamble) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

F.A.Z: Ein Balzac für unsere Zeit:  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

F.A.Z: House of Cards- Der Haifisch liebt das Blut:  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehserie-house-of-cards-der-haifisch-liebt-das-blut-12655049-p2.html> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Wikipedia: Fyn.Syn Rules:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Financial\\_Interest\\_and\\_Syndication\\_Rules](http://en.wikipedia.org/wiki/Financial_Interest_and_Syndication_Rules)  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Mad Men- The economic Miricale:

<http://www.nytimes.com/2012/12/09/magazine/the-mad-men-economic-miracle>. (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Wikipedia: Nielsen Ratings:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen\\_Ratings](http://de.wikipedia.org/wiki/Nielsen_Ratings) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

F.A.Z: HBO Chefs im Gespräch:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-hbo-chefs-im-gespraech-wo-sonst-hat-martin-scorsese-zwoelf>- (zuletzt besucht: 23.12.2013)

F.A.Z Ein Balzac für unsere Zeit:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

House of Research: Media Prognosen:

[http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013\\_Martens\\_Herfert\\_02.pdf](http://www.house-of-research.de/uploads/media/02-2013_Martens_Herfert_02.pdf)  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Auswirkungen digitaler Piraterie auf die Ökonomie von Medien:

[www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/media/20587](http://www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/media/20587)  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Moviepilot: Game of Thrones- am häufigsten heruntergeladene Serie:

<http://www.moviepilot.de/news/game-of-thrones-am-haufigsten-heruntergeladene-serie-2013-127003> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Wie Internetdienste wie Netflix das Fernsehen verändern:

<http://www.noz.de/deutschland-welt/vermisches/artikel/416661/wie-internetdienste-wie-netflix-das-fernsehen-verandern> (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Millionen Quoten Breaking Bad:

<http://www.serienjunkies.de/news/quoten-millionen-breaking-bad-53717.html>  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

QZ: Miniseries are the future of TV:

[qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/](http://qz.com/99201/miniseries-are-the-future-of-television/) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

DWDL: Mad Men ab November im Hauptprogramm:

[http://www.dwdl.de/nachrichten/42620/zdf\\_mad\\_men\\_ab\\_november\\_im\\_hauptprogramm/](http://www.dwdl.de/nachrichten/42620/zdf_mad_men_ab_november_im_hauptprogramm/) (zuletzt besucht: 23.12.2013)

Quotenmeter: Quotencheck Homeland:

<http://www.quotenmeter.de/n/67219/quotencheck-homeland-sat-1-prosieben-maxx>  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Quotenmeter-Sopranos:

<http://www.quotenmeter.de/n/32317/serienlexikon-die-sopranos>  
(zuletzt besucht: 23.12.2013)

AGF startet Messung der Video-Streaming Nutzung:

[http://www.agf.de/agf/presse/?name=pm\\_01102013](http://www.agf.de/agf/presse/?name=pm_01102013)

(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Quotenmeter: Die neuen Serienmacher:

<http://www.quotenmeter.de/n/67919/amazon-netflix-und-co-die-neuen-serienmacher>

(zuletzt besucht: 23.12.2013)

Wall Street Journal, Binge-Viewing is no „House of Cards“

<http://online.wsj.com/news/articles/SB100014240527023039325045792540310175866>  
24

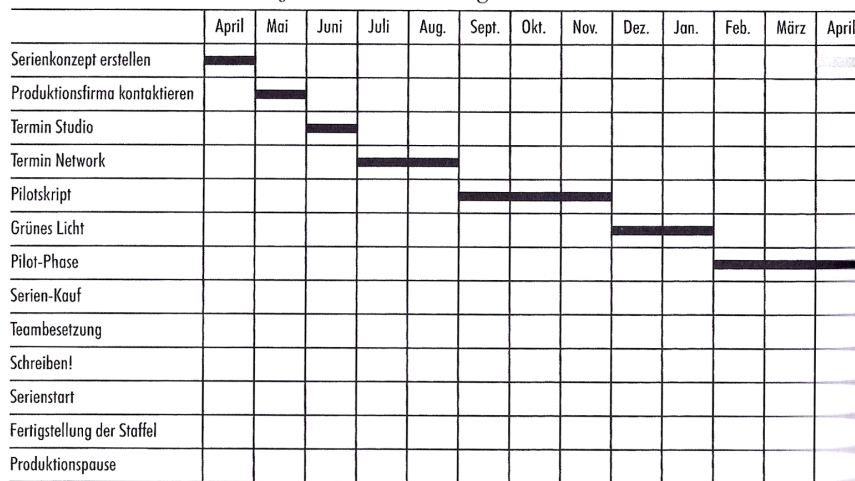
# Anlagen

## Anlage 01: Network Fernsehjahr USA

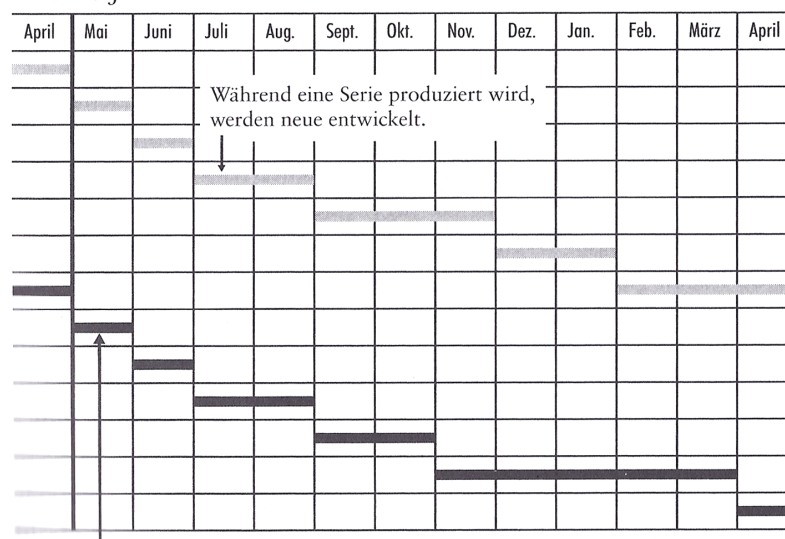
## Pamela Douglas 2008 s.43

**Schaubild 2.1 Klassischer Zweijahreszyklus für die Entwicklung und Produktion einer Serie**

Erstes Jahr – Entwicklung einer neuen Serie



## Zweites Jahr – Produktion der ersten Staffel

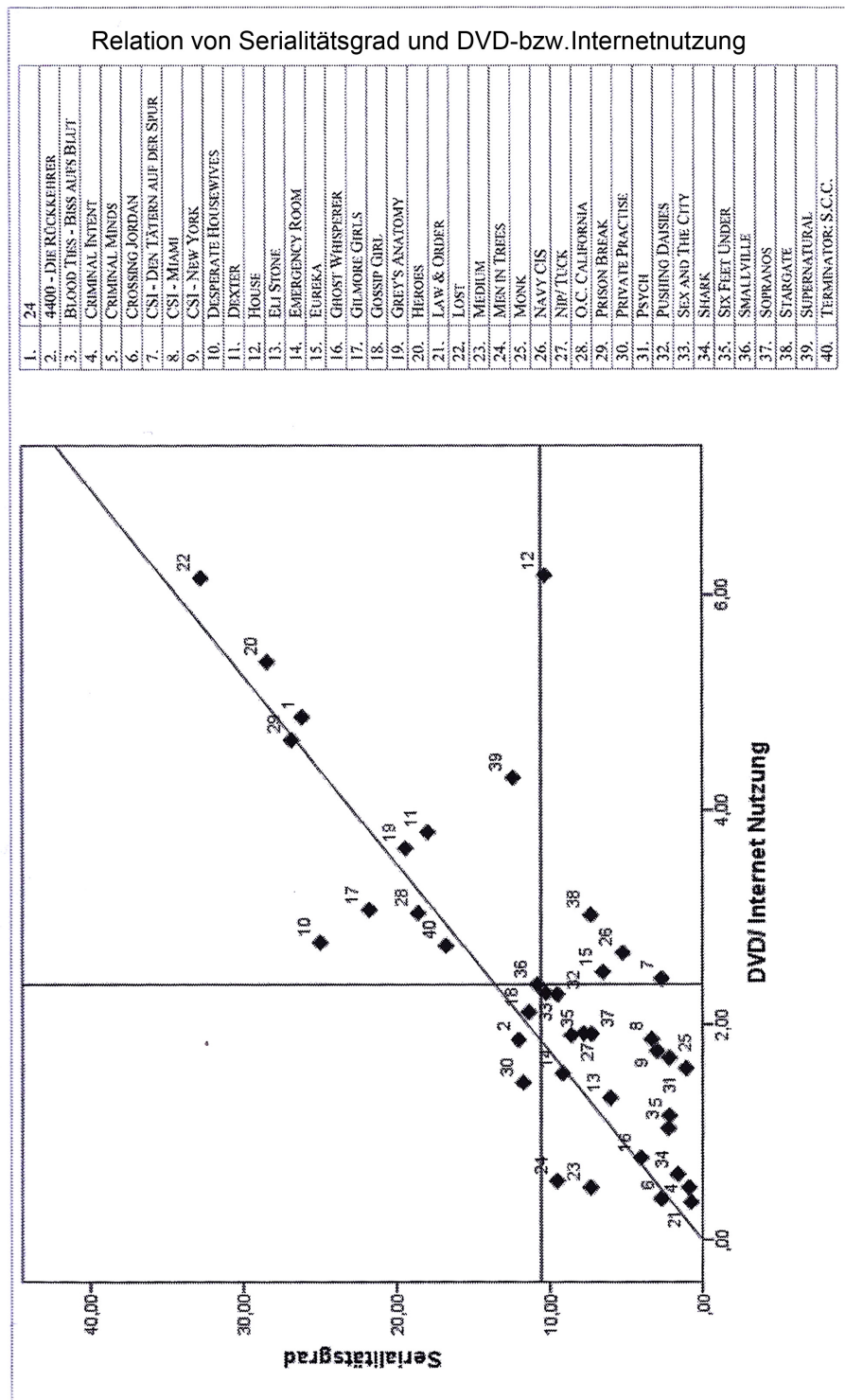


Im Mai geben die Networks bekannt, welche Serienkonzepte sie für die nächste Saison übernehmen.

Falls „Ja“ geht es ins zweite Jahr -Produktion.

Falls „nein“ heißt es „zurück auf Start“ und ein neues Konzept erstellen.

## Anlage 02: Relation von Serialitätsgrad und DVD/Internet Nutzung Nutzung Annekatrin Bock 2012, S.213



## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname

---